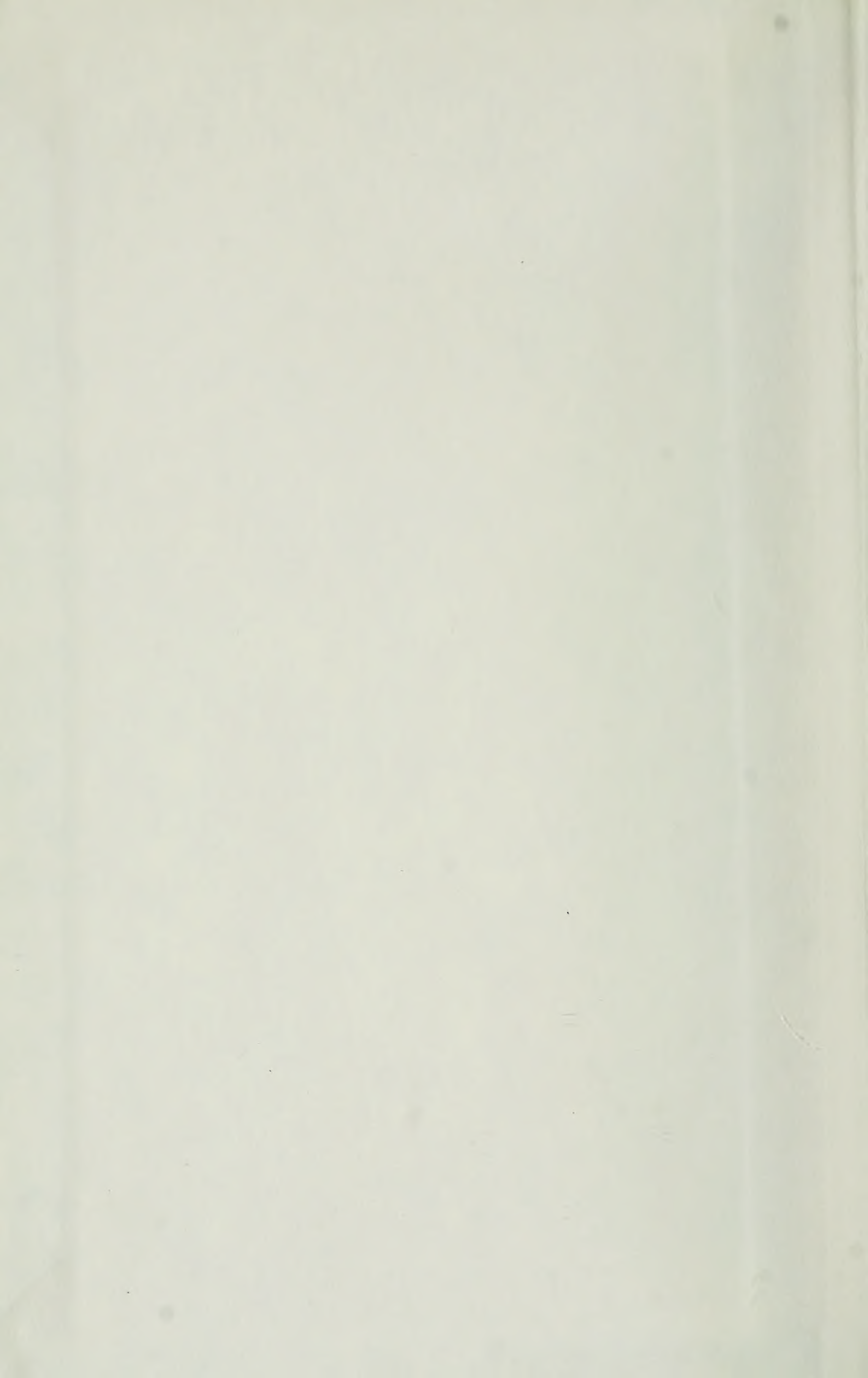

3 1761 07881249 2









Geschichte der Französischen Litteratur.



Geschichte der Französischen Litteratur

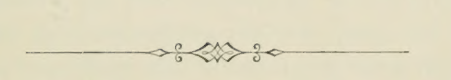
von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart.

Von

Prof. Dr. **Hermann Suchier**

und Prof. Dr. **Adolf Birch-Hirschfeld.**

Mit 143 Abbildungen im Text, 23 Tafeln in Farbendruck, Holzschnitt und Kupferätzung und 12 Faksimile-Beilagen.



Leipzig und Wien.

Bibliographisches Institut.

1900.

Vorwort.

In dem vorliegenden Werke ist der Versuch gemacht worden, den geistigen Entwickelungsgang des französischen Volkes, wie er sich in seiner nationalen Litteratur ausprägt, von seinen Anfängen bis an die Schwelle der Gegenwart zu verfolgen und auf Grund der Ergebnisse der wissenschaftlichen Forschung im geschichtlichen Zusammenhang darzustellen.

Bei der Teilung der Aufgabe hat sich jeder von uns das Gebiet gewählt, das ihm nach seiner gegenwärtigen wissenschaftlichen Thätigkeit am vertrautesten ist; aber dabei sollte die Einheitlichkeit der Gesamtauffassung möglichst gewahrt werden. Denn in der grundsätzlichen Anschauung stimmen wir überein, daß die Litteraturgeschichte im Zusammenhang mit der ganzen politischen und kulturalen Entwickelung eines Volkes zu behandeln ist, eine Auffassung, die uns aus den Vorlesungen Adolf Eberts geläufig geworden ist, unseres unvergeßlichen Lehrers, dem wir die ersten Anregungen zu einer eingehenden Beschäftigung mit den Werken der französischen Litteratur verdanken. Für ein paar Stellen des ersten Kapitels (S. 1—8), und nur für diese, ist Eberts Vorlesung direkt benutzt worden.

Die Übereinstimmung in den Grundsätzen forderte aber keineswegs völlige Gleichförmigkeit in der Behandlungsweise der beiden voneinander so verschiedenen Gebiete der mittelalterlichen und der neueren französischen Litteratur. Das Mittelalter erheischt eine andere Darstellung als der folgende große Zeitraum. Das Zurücktreten des persönlichen Urhebers in den Werken des Mittelalters, die Gebundenheit des Einzelnen an den Gesamtcharakter der litterarischen Hervorbringungen einer Gattung, der verhältnismäßig einförmige Entwickelungsgang innerhalb ganzer Jahrhunderte und manche andere von den äußeren Bedingungen des litterarischen Schaffens abhängige Erscheinungen fordern von einer Darstellung, die eine verwirrende Zerstückelung des Stoffes vermeiden will, die Zusammenfassung einzelner Zweige des dichterischen Schaffens in eine Betrachtung, die ihren Gegenstand ohne Unterbrechung durch einige Jahrhunderte hindurch verfolgt. Ist dies hier bei der Behandlung des altfranzösischen Volksepos und des Dramas im Mittelalter geschehen, so mußten auch die Angaben über den Inhalt der bedeutungsvollsten Werke und die Stilproben bei der ferner liegenden und schwerer zugänglichen Litteratur des Mittelalters reichlicher und ausführlicher sein als in der jüngeren Periode.

Seit dem 16. Jahrhundert dagegen hebt sich die Persönlichkeit schärfer von dem Grunde der Gesamtentwickelung ab, die Entwickelung selbst beschleunigt sich, der Zeitcharakter verändert

sich schneller und mit ihm die litterarischen Anschauungen und ihre Träger. Und wenn der Darsteller auch nie vergessen darf, daß der litterarische Strom unaufhörlich in Bewegung bleibt, so wird er jetzt doch die einzelnen Abschnitte zeitlich enger begrenzen müssen, damit jede epochemachende Persönlichkeit innerhalb der Wirkungsdauer eines Menschenalters in einem von den vorherrschenden Zügen jener Epoche bestimmten litterarischen Zeitbilde zum Ausdruck kommt. Dabei dienen die Daten aus der politischen Geschichte als annähernd richtig gesetzte Marksteine der zeitlichen Abgrenzung.

Selbstverständlich beabsichtigten wir in diesem Buche, dem ein bestimmter Umfang vorgeschrieben war, nicht, alle Schriftsteller und Werke zu erwähnen und zu besprechen, die in den Annalen der Litteraturgeschichte einen Platz verdienen. Solche Vollständigkeit hätte sich nur dadurch erzielen lassen, daß ihr die ausreichende Würdigung wichtigerer Werke zum Opfer gebracht worden wäre.

Gemäß dem Plane unseres Buches ist auch die Litteratur des jüngsten Zeitalters behandelt worden. Abgesehen von bestimmten Persönlichkeiten, deren Bedeutung und Einfluß allgemein zugestanden wird, ist bei der Auswahl der Namen, besonders der jüngeren aufstrebenden Talente, vielleicht mancher Fehlgriff gethan und manches übersehen worden. Trotzdem dürfte dieser ganze letzte Abschnitt auch als bloßer Versuch einer Übersicht vielen Lesern willkommen sein, obwohl der Verfasser sich bewußt ist, weder über die Leistungen der eigenen Zeit einen genügend hohen und freien Ausblick zu besitzen noch über einen so sicheren Standpunkt zu verfügen, um das litterarische Streben von Zeitgenossen, zumal eines fremden Volkes, überall nach seiner vollen geschichtlichen Bedeutung zu würdigen.

Der altfranzösische Teil war schon vor einigen Jahren im Entwurf vollendet. Von den drei neueren Werken, die dafür in Betracht kommen, hat die kurze Übersicht von Gaston Paris dem Verfasser die besten Dienste geleistet, der freilich oft auf Grund eigener Forschung zu anderer Ansicht gelangt ist. Das Sammelwerk von Petit de Julleville und Gröbers erschöpfende Darstellung im „Grundriß" (bis S. 704) sind zwar noch herangezogen, aber doch nur für wenige Punkte wirklich verwertet worden. Wie sehr der Verfasser des neueren Teiles bemüht gewesen ist, durch eigene Arbeit zu einer selbständigen Erkenntnis und Beurteilung der litterarischen Zusammenhänge durchzudringen, wird sich hoffentlich aus seiner Darstellung ergeben; wieviel Belehrung und Anregung ihm aber aus den Arbeiten anderer zu teil wurde, sei dankbar ausgesprochen, und es möge hier vor allem Sainte-Beuves, des Meisters der litterarhistorischen Kritik in Frankreich, gedacht werden und seiner lebenden Nachfolger, Brunetières, Faguets, Lansons, Pellissiers und der Mitarbeiter an Petits schon genanntem Werke.

Die Bilder und Textbeilagen werden den Lesern zur Freude, Anregung und Belehrung, der geschichtlichen Darstellung zur Belebung gereichen. Bei der Beschaffung ihrer Vorlagen wie bei ihrer technischen Herstellung hat die Verlagshandlung kein Opfer gescheut. Schon die Auswahl der Bilder hat große Mühe gekostet und ist durch verschiedene Gelehrte in dankenswerter Weise gefördert worden. In weitem Umfang waren die Herren G. Gröber, E. Freymond, A. Thomas, bei einzelnen Bildern die Herren J. Bédier, W. Förster, L. Gautier, A. Jeanroy, P. Meyer, Mercier (Nantes), A. Piaget, E. Stengel, E. Wechßler, B. Wiese behilflich. Die

Herren Itier, Rupin (in Brive, Dép. Corrèze), de Villepelet, Koschwitz, Trübner werden an den entsprechenden Stellen (S. 33, 61—62, 77, 100, 259) genannt. Zu der Schilderung der Franken (S. 6) hat Hugo Brunner, Oberbibliothekar in Kassel, beigesteuert. Über alles Lob erhaben war die Liberalität der Herren, denen die Schätze der Pariser Nationalbibliothek anvertraut sind, in erster Linie des Herrn Delisle, nicht minder der Herren Deprez, Omont, ferner der Herren Henry Martin (im Arsenal), Ch. Kohler (in Sainte-Geneviève), E. Molinier (im Louvre). Die Bilder zur neueren Litteratur hat Herr Professor Morf in Zürich ausgewählt, wobei ihm der Rat der Herren G. Larroumet, F. Mistral, E. Müntz, P. de Nolhac, E. Picot und E. Ritter zu statten kam. Besonderer Dank gebührt auch der Redaktion für die gründliche und sorgfältige Beihilfe, die sie uns bei der Drucklegung gewährt hat.

Bibliographische Anmerkungen, die der Plan des Werkes aus diesem selbst verbannte, sollen bei Niemeyer in Halle gesondert erscheinen; zugleich sollen da die Fundorte der Bilder im einzelnen nachgewiesen werden.

Möge unser Werk dazu beitragen, die reichen und eigenartigen Geistesschätze der nationalen Litteratur unseres großen Nachbarvolkes dem Verständnisse unserer deutschen Landsleute näher zu bringen und ihre unbefangene geschichtliche Würdigung zu fördern.

Halle und Leipzig, Juli 1900.

Hermann Suchier. Adolf Birch-Hirschfeld.

Inhalts-Verzeichnis.

I. Die ältesten Lebensbedingungen und die Anfänge der Volkspoesie.

II. Das altfranzösische Volksepos.

III. Die Litteratur der Provenzalen.

IV. Die ältesten litterarischen Denkmäler. (9.–11. Jahrhundert.) . . 97

V. Die Zeit des anglonormannischen Königreichs (1066–1204).

VI. Von der Rückgewinnung der Normandie bis zur Thronbesteigung der Valois (1204–1328).

VII. Von der Thronbesteigung der Valois bis zum Regierungsantritt Franz' I. (1328–1515).

VIII. Das Drama des Mittelalters.

Verzeichnis der Abbildungen.

Farbendruck-Tafeln.

Holzschnitt-Tafeln und Kupferätzungen.

Faksimile-Beilagen.

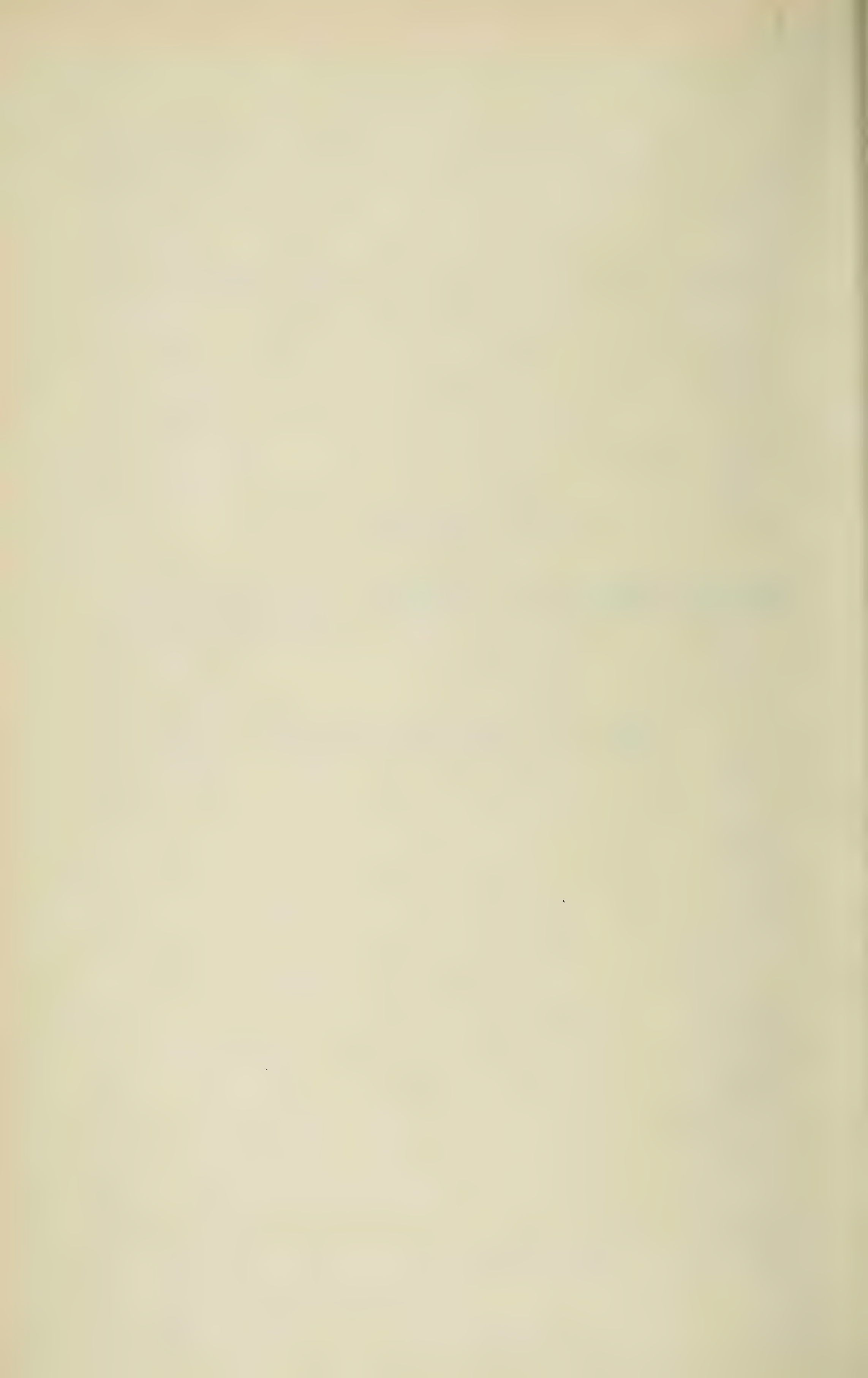
Abbildungen im Text.

Die ältere Zeit.

Von der Urzeit bis zum 16. Jahrhundert.

Von

Prof. Dr. Hermann Suchier.



I. Die ältesten Lebensbedingungen und die Anfänge der Volkspoesie.

1. Die Entstehung der französischen Nation.

In bevorzugter Lage, von zwei Meeren bespült, in einem milden, doch nicht verweichlichenden Klima, ist das fruchtbare Frankreich auch an Geistesfrüchten stets ein gesegnetes Land gewesen. Seine Litteratur hat auf die Nachbarvölker, auch auf das deutsche, einen Einfluß ausgeübt, den gelegentlicher Widerstand hat zeitweise abschwächen, doch niemals auf die Dauer ganz brechen können.

Für das älteste Volk, das Frankreich ziemlich in der ganzen Ausdehnung des Landes bewohnt hat, sieht man jetzt die Ligurer an. Nur auf dem Gebiete zwischen Pyrenäen und Rhône trifft das Dämmern der Geschichte Iberer (Vorfahren der heutigen Basken) an, einen Volksstamm, der sich jenseits der Pyrenäen in Spanien fortsetzte wie der ligurische jenseits der Alpen in Italien. Als die alte Grenze zwischen beiden Völkern wird die untere Rhône bezeichnet, doch lassen sich Ligurer auch jenseits der Rhône bis zu den Pyrenäen nachweisen. Schon im zweiten Jahrtausend v. Chr. wurden sie von den aus Osten einrückenden Kelten oder Galliern unterworfen und, da sie trotz ihrer Ausdehnung wohl nur dünngesät wohnten, von diesen teils aufgesogen, teils in die Südostecke des Landes zurückgedrängt.

Den Grundstock des französischen Volkes machen die Gallier aus. Der Nationalcharakter der Gallier wird uns von den Alten in einer Weise geschildert, daß wir das Wesen der heutigen Franzosen darin wiedererkennen.

Sie waren bis zur Verwegenheit tapfer, aber leicht entmutigt durch Mißerfolg. Ihr höchstes Streben war auf zwei Ziele gerichtet: auf kriegerische Tüchtigkeit und geistreiche Rede. Sie liebten Glanz und Schmuck der Kleidung. Ihr Sinn war hochfahrend, ihr Naturell leicht gereizt. Begierig griffen sie Neuigkeiten auf und liebten die Veränderung. Sie verehrten Naturgötter, brachten ihnen Menschenopfer dar und räumten den Priestern oder Druiden große Macht ein. Nur diese besaßen die Wissenschaft und die religiöse Dichtung; doch war deren schriftliche Aufzeichnung untersagt. Die Druiden waren abgabenfrei und verfügten über Reichtümer, erzogen den Adel, waren Schiedsrichter bei allen öffentlichen und Privatstreitigkeiten und verwalteten die Straf- und die Zivilrechtspflege. Den Aberglauben, den Cäsar an den Galliern hervorhebt, hat der Einfluß der Druiden im Volke lebendig erhalten. Doch ist diesem eine gewisse geistige Bildung nicht abzusprechen, wenn sie auch über den engen Kreis der Priesterklasse wenig hinausgedrungen war. Die Gallier pflegten Landwirtschaft, Handel und Industrie; besonders ihre Metallarbeiten waren sehr geschätzt.

Die Römer unterwarfen Gallien in zwei Eroberungskriegen, zwischen denen die Pause eines vollen Menschenalters lag. Die Einrichtung der narbonnischen Provinz war im Jahre

121 v. Chr. abgeschlossen, und die Romanisierung hatte im Süden schon große Fortschritte gemacht, als Cäsar sich anschickte, in einem langwierigen Feldzuge (58—51 v. Chr.) die Eroberung Galliens zu vollenden. Mit Leichtigkeit hat sich der bildsame Geist der Gallier die Sprache der Römer angeeignet und die alteinheimische darüber vergessen. Wir besitzen in **gallischer Sprache** außer Eigennamen nur einige Dutzend Inschriften, die zum Teil mit griechischen Buchstaben geschrieben sind. Diese Sprache war eine indogermanische, so gut wie das Latein, so daß nicht ein vollkommen fremdes, sondern ein altverwandtes Idiom an die Stelle des einheimischen trat. Die gallische Sprache wurde zunächst aus den Städten verdrängt und hielt sich auf dem Lande bis ins fünfte Jahrhundert n. Chr.

Das Gallische war, wie schon Cäsar andeutet, in verschiedene **Mundarten** gespalten, und bei der Romanisierung mußten Eigentümlichkeiten dieser Mundarten notwendig auf das von den Galliern gesprochene Latein übertragen werden. Daher ist eine Verschiedenheit romanischer Mundarten von vornherein gegeben. Die ältesten Litteraturdenkmäler zeigen uns vier mundartliche Gebiete: das Gascognische im Südwesten, das Provenzalische in den ausgedehnten Landschaften des Südens, das Mittelrhônische um das Rhôneknie herum sowie im größten Teil der französischen Schweiz, das Französische. Auf jedem dieser vier Gebiete schattiert sich die Sprache fast von Ort zu Ort. Da weder das Gascognische noch das Mittelrhônische hervorragende Dichtwerke aufzuweisen haben, dürfen wir uns auf die Litteratur in französischer und provenzalischer Sprache beschränken.

Schon früh ist Gallien in der lateinischen Litteratur durch bedeutende Namen vertreten, wie Varro Atacinus und Trogus Pompejus. In den letzten Jahrhunderten des römischen Reiches standen die Hochschulen Galliens denen aller anderen Provinzen, selbst Italiens, voran. Während in Italien durch den Einfluß griechisch-orientalischer Bildung und Litteratur der Stil gelitten hatte, war er in Gallien von diesem Einfluß minder berührt worden und reiner geblieben. Man berief lateinische Lehrer von dort nach Konstantinopel und Rom.

Auch die gallische Religion mußte sich der römischen unterordnen. Man identifizierte die heimischen Götter mit ähnlichen Gottheiten der Römer oder gesellte diese zu jenen und verehrte beide zugleich. Viel tiefere Umgestaltungen des geistigen Lebens hat die Einführung des **Christentums** im Gefolge gehabt. Sein Einfluß ist um Jahrhunderte älter als der der Germanen. Schon im zweiten Jahrhundert gründeten Griechen in Lyon die erste christliche Kirche. Diese Christen wurden noch zu Märtyrern; doch die Zeit war nicht fern, wo das Christentum Staatsreligion wurde, und das vierte Jahrhundert, in dessen Anfang Konstantin der Große dem Konzil von Arles beiwohnte, vollendete die Bekehrung von ganz Gallien.

Das heidnische und das christliche Element, die einander im Leben befehdeten, standen auch in der Litteratur eine Zeitlang unvermittelt nebeneinander. Jenes war besonders durch die vornehmeren Kreise vertreten, die am Heidentum festhielten, während sich das niedere Volk derjenigen Religion in die Arme warf, die dem Mühseligen und Beladenen Erquickung verhieß. Dann nahmen die christlichen Schriftsteller die Formen der heidnischen Dichtung auf, während die heidnischen die allegorische Einkleidung den Christen entlehnten. Die heidnische Litteratur jener Zeit, mit ihren Lob- und Hochzeitsgedichten, Idyllen und Epigrammen, ist nur eine aufgeputzte Mumie. In der christlichen pulsiert, ungeachtet mancher Trockenheit, manches symbolischen Halbdunkels, ein warmes inneres Leben, ein kräftiger Herzschlag. Gallien wurde eine Hauptstätte christlicher Bildung, und aus dieser ältesten christlichen Litteratur, die sich freilich nicht auf Gallien beschränkt, obwohl diesem Lande ein Hauptanteil daran zuzumessen ist, hat das ganze Mittelalter geistige Nahrung und Anregung gezogen.

Mit dem Schwinden des Heidentums verfielen auch die heidnischen Hochschulen, die das Christentum durch bischöfliche Schulen und Klosterschulen ersetzte. Denn die Klöster waren keineswegs der bloßen Beschaulichkeit, sondern auch der Pflege christlicher Bildung gewidmet. Die ältesten Klöster in Frankreich sind die nach 360 von Martin von Tours gegründeten Ligugé und Marmoutier. So waren die Gallier bereits zum Christentum bekehrt, als in der Völkerwanderung verschiedene germanische Stämme den Boden ihres Landes betraten.



Fränkische Krieger aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts. Nach der „Bibel Karls des Kahlen", in der Nationalbibliothek zu Paris.

Dies waren erstens die Wisigoten, die sich 412 in Südgallien niederließen, 507 den Schwerpunkt ihres Reiches nach Spanien verlegten und 720 ihre letzten Besitzungen in Gallien an die Araber verloren, zweitens die Burgunder, seit 457 in Burgund, endlich drittens die Franken, seit 486 in Nordfrankreich ansässig. Von den Normannen wird später die Rede sein.

Die größte Bedeutung ist unter diesen Völkern den Franken beizumessen. Zwischen Rhein und Maas ansässig, hatten sie sich mehr und mehr ausgebreitet und sich 486 durch die Besiegung des Statthalters der römischen Provinz den Besitz Nordgalliens bis zur Loire gesichert. Die Eroberung fast des ganzen übrigen Galliens wurde teils durch Chlodwig selbst, teils durch seine Söhne vollendet. Die Benennung Gallia geriet in Vergessenheit, und das Land wurde nach seinen neuen Herren Francia (Frankreich) benannt.

Die Franken (s. die obenstehende Abbildung), wahrscheinlich im wesentlichen mit den Istävonen der Zeit des Tacitus identisch, bestanden aus verschiedenen Volksstämmen. Derjenige, welcher seine Herrschaft in

Nordfrankreich begründete, war der Stamm der salischen Franken, mit welchem sich der von Tacitus als „ausgewanderte Chatten“ bezeichnete Stamm der Bataver in der Hauptsache deckt. Die alte Zusammengehörigkeit mit den Chatten war unvergessen: als Chlodwig gegen das Römerreich zu Felde zog, schlossen sich die in die Ebene der Mosel und Nahe eingedrungenen, auch die in Metz angesiedelten Chatten seinem Heere an. Die wohl noch im 5. Jahrhundert aufgezeichnete Lex Salica zeigt uns die Franken bereits als ackerbautreibendes Volk, bei dem jedoch die Vieh- und Weidewirtschaft und die Jagd, auch die Beize mit dem Falken oder Sperber und der Fischfang noch sehr im Vordergrunde des Betriebes stehen: von den fünf Hundearten, welche die Lex Salica kennt, dienen drei der Jagd. Das Handwerk wurde meist von Unfreien ausgeübt. In besonderer Achtung standen der Schmied und der Müller, der mit der Hand- oder Roßmühle mahlte, da die Wassermühle unbekannt war.

Wie bei den Kelten und wie noch lange das Weide- und Waldareal, so war das Ackerland bei den Franken Gemeindebesitz, der alljährlich unter die Angehörigen aufgeteilt wurde und nach der Ernte an die Gemeinde zurückfiel. Erst in Frankreich wurde das Ackerland vom Vater auf den Sohn erblich, und nur wenn ein männlicher Sproß fehlte, trat die Gemeinde in ihr altes Recht ein, bis ein Edikt Chilperichs II. von 592 auch die Tochter für erbberechtigt erklärte. Als Abgabe wurde dem König der „Meidum“ gegeben, der meist in der Lieferung der siebenten Garbe bestand, und von dem nur die durch königliche Schenkung verbrieften „Salgüter“ befreit waren. Ein bevorrechteter Adel besteht zur Zeit der älteren Volksrechte noch nicht. Die freien Franken wohnen inmitten ihrer Familie und des unfreien Gesindes unabhängig auf ihren Höfen, die zu größeren oder kleineren Dorfschaften vereinigt sind. Ein solcher Hof umfaßt die Sala, das Herrenhaus, aus Balken errichtet, eine aus nur einem Raum bestehende Halle, in deren Mitte der Herd unter dem Rauchloch des Daches errichtet ist; die Sceona (Scheune), den halb unterirdisch gelegenen Arbeitsraum der freien Frauen, getrennt von der Sceona der Mägde; den Kornspeicher, nichts als ein auf vier Pfosten ruhendes Dach; endlich die Viehställe. Von Geflügel war ursprünglich nur die Gans vorhanden, später gab es auch Hühner und Enten, die ein zahmer Kranich oder Storch bewachte. Im Mittelpunkt der Viehzucht stand von alters her das Schwein, doch wurden auch Pferde und Rinder gezüchtet.

Eine eigentliche Bildung hatten die heidnischen Franken nicht. Daß ihre germanische Naturreligion in Liedern behandelt gewesen sei, ist kaum anzunehmen. Sie lebte im Volksglauben, und manche heidnischen Vorstellungen, selbst bestimmte Namen, wie der Zwerg Alberich und der Schmied Wieland, sind noch lange in der christlichen Zeit lebendig geblieben. Dagegen besaßen sie sicher Heldensagen, die gewiß in die Form des Stabreims eingekleidet waren. Von den großen historischen Erscheinungen, dem Christentum, dem römischen Reich, war natürlich auch zu ihnen die Kunde gedrungen, wenn auch nur so weit, als sich dergleichen mündlich fortzupflanzen pflegt. Die Kunst des Lesens und Schreibens war ihnen fremd, wenn sie auch mit Staunen erfahren hatten, daß es kundige Menschen gebe, die im stande seien, aus Zeichen, alten Tierhäuten aufgemalt, die Gedanken längst Verstorbener herauszudeuten.

Während die übrigen Germanenvölker, auch die Burgunder und Wisigoten, bei ihrer Bekehrung das arianische Bekenntnis annahmen, trat Chlodwig mit den Franken sogleich zum katholischen Christentum über (496), in welchem er einen mächtigen Bundesgenossen fand. Die Romanen, die unter burgundischer und wisigothischer Herrschaft lebten, erblickten in den katholischen Franken ihre Erlöser, die römische Geistlichkeit Vorkämpfer Gottes. Die nationalen Stammesunterschiede dauerten fort; allein das Christentum bot Franken und Romanen einen festen Punkt der Annäherung und Vereinigung und führte allmählich zu ihrer Verschmelzung, die auch deshalb nur langsam vor sich gehen konnte, weil Nachzüge das fränkische Element verstärkten.

Zunächst standen sich die verschiedenen Rassen feindlich gegenüber. Die germanischen Eroberer blickten mit kriegerischem Stolz auf die Beherrschten herab. Allein auch diese hatten ihren Stolz, und wenn sie früher im römischen Reich als Gallier bezeichnet wurden, fühlten sie sich jetzt den Barbaren gegenüber im Besitz der römischen Bildung und nannten sich Römer (Romani), ihre Sprache Römisch (Romanz).

Die Geschichte des folgenden Zeitalters erzählt uns von ungezügelter Wildheit, von rohen Gewaltthaten. Die Bildung verkümmerte. Der Aberglaube, die Reliquienverehrung und die

Legendenwunder stehen in Blüte. Dies fällt um so mehr ins Gewicht, als das ideale Leben sich damals fast ganz mit dem religiösen deckte. Erst unter Karl dem Großen trat wieder ein Aufschwung ein, ein Aufleben der klassischen Studien, eine Freude an litterarischem Schaffen, zugleich eine Erweiterung des politischen Gesichtskreises durch die Erneuerung der Kaiserwürde.

Wenn sich die Verschmelzung der Römer mit den Galliern in der Zeit der Völkerwanderung vollzog, welche die von gleichen Interessen beseelten Nationalitäten den fremden, ketzerischen oder heidnischen Germanen gegenüber enger zusammenschloß, so hat die Verschmelzung der Franken mit den Romanen erst in der Karolingerzeit stattgefunden, welche den kriegerischen Stolz von den Franken auf die Romanen übergehen ließ und damit die Stammesgegensätze endgültig auslöschte. Die in solcher Weise erwachsene französische Nation verdankt den Galliern ihr Blut, ihre körperlichen Rassenmerkmale, ihre geistigen Anlagen, den Römern vor allem die Sprache, die freilich auch gallischen Einfluß erfahren hat, mehr, als wir heute nachweisen können, den Franken die Abstammung der aristokratischen Familien, die staatliche Organisation, die Heeresverfassung und den epischen Volksgesang. Ein Zeichen der vollzogenen Verschmelzung darf darin erblickt werden, daß sich das Volk nun fränkisch (Franceis) nannte, und daß man diese Benennung selbst auf die romanische Sprache übertrug.

Dichter von der Gedankentiefe und Sprachgewalt unseres Wolfram von Eschenbach oder von der Phantasie und Gestaltungskraft eines Dante hat das französische Mittelalter nicht aufzuweisen. Dennoch ist seine Litteratur nicht nur die umfangreichste, sondern auch, als Ganzes gefaßt, die hervorragendste jener Zeit. Keine Litteratur des Mittelalters hat einen gleichen Einfluß auszuüben vermocht; ja man darf sagen: keine hat einen solchen Zauber besessen. So oft auch die Sagen von Karl dem Großen, von Arthur, von Tristan u. s. w. litterarisch erneuert worden sind, ihr Kern ist und bleibt französisch, und es ist und bleibt ein Verdienst der alten französischen Dichter, diese Stoffe zuerst in die Litteratur eingeführt zu haben. Die Lyrik der Troubadours hat als erste individuelle Poesie seit dem Altertum eine große kulturhistorische Bedeutung. Das altfranzösische Drama hat über die Landesgrenzen hinaus gewirkt und ist in England, Schottland, Holland und Deutschland nachgeahmt worden. Allein die universelle Bedeutung der altfranzösischen Litteratur liegt durchaus auf dem Gebiet der Erzählung. An erzählenden Stoffen jeder Art ist keine Litteratur der Welt so reich. Keine andere hat aus so vielen und verschiedenartigen Quellen geschöpft: aus der nationalfranzösischen, der germanischen, der keltischen Sage, der antiken, der christlichen, der jüdischen Litteratur, den byzantinischen Romanen und Novellen, den Fabeln und Märchen des Orients. Keine andere ist darum auch von den Völkern des Abendlandes, von Island bis Byzanz, wo man selbst die Sage vom Trojakrieg, französischen Quellen folgend, in griechischer Sprache behandelte, als Fundstätte anmutiger und unterhaltender Erzählungsstoffe in gleicher Weise ausgebeutet worden. In der Mythographie oder vergleichenden Litteraturgeschichte darf daher das französische Mittelalter geradezu den ersten Platz beanspruchen.

Dieses Verhältnis kann auch auf die litterargeschichtliche Darstellung nicht ohne Einwirkung bleiben. Es zwingt dazu, die stofflichen Elemente, ihre Zusammenhänge und ihre Entwickelung zuweilen in den Vordergrund zu stellen, die dichtenden Individuen zuweilen zurücktreten zu lassen. Dies ist um so notwendiger, als die Schriftsteller sich oft gar nicht genannt haben, so daß uns ein großer Teil der alten Litteratur ohne Autornamen überliefert ist.

Der Unterschied zwischen Nord und Süd hat sich sehr früh herausgebildet. Die Bewohner des Südens waren zum Teil von denen des Nordens genealogisch verschieden. Die

Romanisierung begann hier früher und mußte schon durch die Nähe Italiens verstärkt werden. Sie war zudem durch alte griechische Ansiedelungen in der Gegend der Rhônemündung vorbereitet, von denen die Bewohner Galliens den Wein- und Obstbau, den Gebrauch der Münzen und der Schrift gelernt hatten. Während die katholischen Germanen den Norden in ständigen Besitz nahmen, war die Herrschaft der arianischen Wisigothen im Süden nur vorübergehend.

Von den Franzosen wird die provenzalische Litteratur wie etwas Fremdes behandelt und geflissentlich von der französischen Litteraturgeschichte ausgeschlossen, jedoch mit Unrecht. Denn die Gebiete haben sich längst zu einer einheitlichen Nation zusammengeschlossen, welche die französische Sprache als ihr Organ anerkennt. Weisen auch die Sprachen ungeachtet ihrer nahen Verwandtschaft einige tiefgehende Verschiedenheiten auf, so handelt es sich bei ihnen doch nur um die besondere Individualität zweier Geschwister, die trotz der Familienähnlichkeit Verschiedenheit der Anlage und des Charakters zeigen dürfen. An engen Wechselwirkungen zwischen Nord- und Südfrankreich hat es auch in der Zeit der sprachlichen und politischen Selbständigkeit des Südens nie gefehlt.

2. Die älteste Volkslyrik bis zur Zeit der Kreuzzüge.

Auch in Frankreich liegt vor dem Beginn einer eigentlichen Litteratur eine Zeit der Volkspoesie. Wir haben lateinische Predigten und Konzilbeschlüsse, in denen die Geistlichkeit gegen „unanständige Liebeslieder", gegen „Lieder, die zum Tanz gesungen werden", zu Felde zieht. Die älteste derartige Stelle findet sich im 6. Jahrhundert in einer Predigt des 542 verstorbenen Cäsarius von Arles, stammt also aus dem Süden. Nicht lange nachher tauchen ähnliche Äußerungen auch in Nordfrankreich auf.

Man begreift, daß die Geistlichen, in deren Händen die Schreibkunst lag, diese verfemten Gesänge nicht aufgeschrieben haben. Was wir von Volksliedern des französischen Mittelalters besitzen, gehört der Zeit der Kreuzzüge an, ja ist zumeist erst im 13. Jahrhundert aufgezeichnet; doch darf einiges hiervon in frühere Zeit gesetzt werden. Volkslieder werden zuweilen mit geringen Textänderungen von vielen Generationen gesungen, und wo nicht der erhaltene Text selbst, da darf wenigstens die Gattung als solche der Zeit vor den Kreuzzügen zugeschrieben werden, wenn erweisbar ist, daß sie sich im 12. und 13. Jahrhundert im Norden und im Süden großer Verbreitung und Beliebtheit erfreut hat. Die Ausdrücke, mit denen die Geistlichkeit eifert, dürften unter den erhaltenen Liedern am ehesten auf das französische „Lied der unglücklich verheirateten Frau" (Chanson de mal mariée, vgl. S. 12) und auf die provenzalische Alba (vgl. S. 14) passen.

Es gab aber auch eine Dichtungsart, deren ernste Haltung einer nicht streng asketischen Weltanschauung unanstößig sein durfte, obwohl darin von Liebe die Rede war: die Romanze. Das Mittelalter nannte sie chanson à toile (auch chanson de toile, chanson d'histoire), wohl weil sie bei weiblichen Handarbeiten (toile s. v. w. Zeug, Leinwand) gesungen wurde, die für ihren ältesten Rhythmus mitbestimmend gewesen sein mögen. Man sang sie nicht nur im Volke, sondern auch in den hohen aristokratischen Kreisen beim Weben, Sticken, Nähen, Spinnen. Es kommt auch vor, daß sie von vornehmen Männern beim Reiten gesungen wird. Die Form der Romanze erinnert sehr an die des Volksepos. Die ältesten Beispiele zeigen Strophen aus drei, vier oder fünf Versen, die durch dieselbe Assonanz gebunden sind. Die Assonanz darf, ohne es zu müssen, von Strophe zu Strophe wechseln; die Verszahl muß sich durch dasselbe Gedicht gleichbleiben. Auf den letzten Assonanzvers folgt noch ein Vers oder ein durch selbständige

Assonanz gebundenes Verspaar als Refrain. Eine geringe Modifikation des Refrains ist, besonders gegen das Ende des Gedichtes, zulässig. Unter Assonanz ist eine Reimweise zu verstehen, die nur Gleichheit der Vokale verlangt, während die Konsonanten völlig freigegeben sind. Es assonieren also z. B. im Französischen die Worte jorn, color, cort, front, raison, im Deutschen: stickt, Knie, Sitz, blickt, spricht.

Nur zehn dieser ehrwürdigen Ahnen des französischen Volksgesanges sind im wesentlichen unverstümmelt auf uns gekommen. Von sieben anderen haben wir Bruchstücke, die sich auf eine oder zwei Strophen beschränken. Alle Zeichen eines hohen Alters trägt die Chanson „Schön Eremborg“. Die Lebensumstände sind hier ganz primitive.

Der König der Franken hat eine große Musterung seiner Truppen, ein sogenanntes Maifeld, gehalten, und der Held der Chanson, Graf Rainald, ist offenbar einer der Vornehmsten im Heerbann. Die Kaiserstochter sitzt am Fenster und näht an buntem Seidenstoff. Das Fenster braucht sie nicht zu öffnen, um hinauszusprechen, da die Glasscheibe noch fehlt. Als Sofa des Zimmers wird ein Bett benutzt, über das bei Tage eine mit Blumen bestickte Decke gebreitet ist. Fränkische Kaiser hat es nach dem 9. Jahrhundert nicht mehr gegeben: vielleicht darf die Entstehung der Chanson so hoch hinaufgerückt werden.

Eine Übersetzung dieser Romanze hat Paul Heyse versucht, jedoch die Assonanz durch den Vollreim ersetzt, auch die Cäsur hinter dem Accent der vierten Silbe nicht streng eingehalten. Die folgende Übersetzung bleibt in beiden Stücken dem Originale treu.

⏑ – ⏑ – (⏑) ‖ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Wenn wieder Mai mit längern Tagen kommt
Und Frankreichs Franken heim ziehn vom Königshof,
Zieht Rainald heim in erster Reihe vorn.
Er ritt vorbei am Haus Schön Eremborgs:
Nicht einen Blick warf er zu ihr empor.
Ach Rainald, mein Freund!

Schön Eremborg am Fenster sitzt und stickt.
Die bunte Seide hält sie auf ihrem Knie,
Sieht Frankreichs Franken heim ziehn vom Königssitz.
Rainald sie vorn in erster Reih' erblickt.
Laut redet sie, indem sie also spricht:
Ach Rainald, mein Freund!

„Ach Freund Rainald, führt' Euch des Weges Spur
Sonst hier vorbei an meines Vaters Turm,
Hätt's Euch gekränkt, versagt' ich Euch den Gruß.“ –
„O Königstochter, Euch trifft die ganze Schuld:
Ein andrer Mann erfreut sich Eurer Gunst!“
Ach Rainald, mein Freund!

„Rainald, mein Freund, daß ich mich schuldlos weiß,
Ich will es schwören auf den Reliquienschrein
Mit hundert Fräulein, mit Damen zehnmal drei:
Ich liebte stets nur einen, dich allein.
Sei wieder gut, so küss' ich dich wie einst.“
Ach Rainald, mein Freund!

Der Graf Rainald erstieg die Stufen rasch,
Breit in den Schultern, doch in den Hüften schlank,
In blondem Schein wallt lockig ihm das Haar;
Nicht schönern Mann es auf der Erde gab.
Da sie ihn sah, ihr Aug' in Thränen schwamm.
Ach Rainald, mein Freund!

Der Graf Rainald tritt zu ihr in den Turm,
Sieht ihr ins Auge, gewahrt der Thränen Flut[1],
Setzt nieder sich auf buntbesticktes Tuch.
An seine Seite setzt sich Schön Eremburg,
Und alte Liebe keimt neu aus Herzensgrund.
Ach Rainald, mein Freund!

Ein anderes altes Gedicht dieser Gattung, wenn auch minder alt als „Schön Eremborg“, ist „Schön Gaie“, in archaischen Zehnsilblern (mit Einschnitt hinter der sechsten Silbe) und ebenfalls in Assonanzen.

⏑ – ⏑ – ⏑ – (⏑) ‖ ⏑ – ⏑ – ⏑

Am Samstag geht die Woche abends zu Ende.
Gaiete und Oriour, die Zwillingsschwestern,
Gehn Hand in Hand zum Bad zur Brunnenquelle.
Brausender Sturm die Zweige biegt,
Fest sich Lieb an Liebchen schmiegt.

Zurück kehrt Junker Gerhard vom Waffenspiele.
Kaum daß er Schön Gaiete am Quell erblickte,
Nahm er sie in die Arme, sie sanft umschlingend.
Brausender Sturm die Zweige biegt,
Fest sich Lieb an Liebchen schmiegt.

[1] Dieser Vers fehlt in der Handschrift. Der Übersetzer ergänzt ihn so: Plorant la vit, dont l'en prist grant tendror.

„Und hast du, Oriour, genug des Plauderns,
So wende dich nach Haus, du kennst die Pfade!
Ich werde Junker Gerhard nicht mehr verlassen."
Brausender Sturm die Zweige biegt,
Fest sich Lieb an Liebchen schmiegt.

Dahinging, bleich und traurig, Oriour, die treue.
Dem Aug' entquollen Thränen, dem Herzen Seufzer,
Da sie ohn' Schwester Gaie den Heimweg scheute.
Brausender Sturm die Zweige biegt,
Fest sich Lieb an Liebchen schmiegt.

„Welch Unheil", sagt Oriour, „trifft, ach! mich Arme!
Die liebe Schwester, die ich verließ im Thale,
Entführt nun Junker Gerhard nach seinem Lande."
Brausender Sturm die Zweige biegt,
Fest sich Lieb an Liebchen schmiegt.

Gaiete und Junker Gerhard sind fortgewandert.
Zur Stadt sind sie gezogen die grade Straße.
Sobald er dahin kam, ward er ihr Gatte.
Brausender Sturm die Zweige biegt,
Fest sich Lieb an Liebchen schmiegt.

In allen Chansons dieser Art handelt es sich um zwei Liebende, deren Verbindung Hindernisse verschiedener Art in den Weg treten und glücklich beseitigt werden. Nur vereinzelt ist der tragische Ausgang in „Schön Doette", deren Geliebter, Doon, ausgezogen war, um an einem Turnier teilzunehmen, und beim Lanzenbrechen getötet wurde; sie beschließt, hinfort der Welt zu entsagen und ins Kloster der Paulskirche als Nonne einzutreten. In drei anderen Gedichten ist die Heldin (Yzabel, Yolant und eine nicht genannte Königstochter) mit einem Manne vermählt, den sie nicht liebt, oder der sie gar mißhandelt, so daß die Ehe nicht den Abschluß, sondern eine Voraussetzung der Erzählung bildet.

Die chansons à toile sind über alle Landschaften verbreitet. Einige sind in Lothringen aufgezeichnet. Andere gehören nach ihrer Sprache Isle-de-France oder den westlichen Provinzen an. Auch die Provenzalen haben sie nachgesungen. Zwei Zeilen einer solchen Chanson werden in dem Drama „Sancta Agnes" angeführt; sie sind provenzalisch, versetzen uns aber in den Norden. Eigene Lieder dieser Art scheinen die Provenzalen nicht besessen zu haben. Die beiden Zeilen lauten:

Vor hohem Schloß in dem Ardennerholz,
Am Fenstersims des Turms, der aufragt stolz . . .

Daß die Chansons auch bei den Pikarden beliebt waren, darf wohl daraus entnommen werden, daß gerade hier ein Kunstdichter den Versuch gewagt hat, diese Gattung des Volksliedes durch Nachahmung litteraturfähig zu machen.

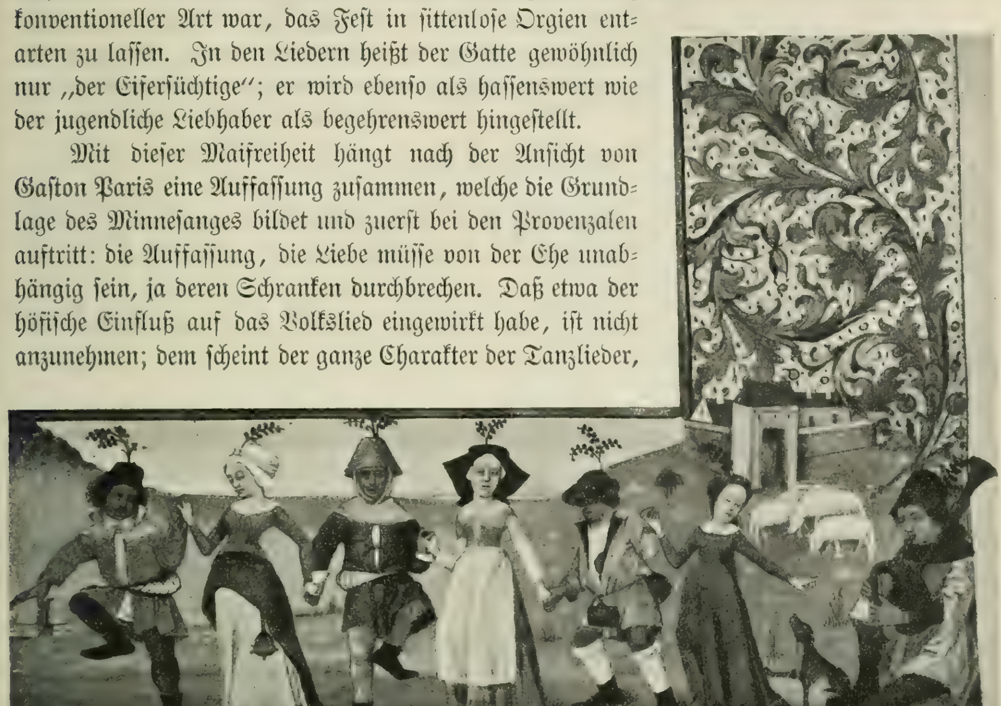
Andere Gattungen der Volkspoesie sind deshalb so wichtig, weil in ihnen die Keime der Kunstpoesie zu suchen sind, so sehr sich auch diese später von ihrem Ursprung entfernt haben mag. In den Vordergrund ist hier das Frühlings-Tanzlied zu stellen.

Wir wissen nicht, wann der Tanz (bekanntlich griechischen Ursprungs) in Gallien eingeführt worden ist. Im Mittelalter heißt er bal oder dance. Es gab Tänze, in denen ein einzelner Herr mit einer Dame tanzte; das Gewöhnliche war indessen die carole, bei der die Tanzenden (Herren und Damen, ursprünglich aber nur diese allein) einen Kreis bilden, der sich in der Regel von rechts nach links herum bewegt. Dabei stellen die Tanzenden sich selbst die Musik her, nach der sie tanzen, indem sie dabei Lieder singen. Ein Vorsänger, oder noch gewöhnlicher, auch bei gemischten Geschlechtern, eine Vorsängerin stimmt das Lied an und singt dessen Text mit Ausnahme des Refrains, zu dessen Vortrag die Stimmen sämtlicher Tanzenden einfallen (s. die Abbildung, S. 11).

Das Hauptfest, an dem diese Tänze stattfanden, war das (germanische) Maifest, dem man solche Wichtigkeit beilegte, daß man es oft gleich den kirchlichen Festen in den Kalender eintrug. Es hieß kalende de mai (provenzalisch kalenda maya) oder maierole, da es am 1. Mai gefeiert wurde. Hier tanzten die Frauen und jungen Mädchen unter sich und sangen dazu.

Für die Maifeier galt als Fiktion, daß die Frau von der Hut des Gatten, das Mädchen von der Hut der Mutter erlöst ist, daß jede, der Stimme des Herzens folgend, frei einen Liebsten wählen darf. Diese Maifreiheit erhöhte die ausgelassene Festfreude, ohne jedoch, da sie rein konventioneller Art war, das Fest in sittenlose Orgien entarten zu lassen. In den Liedern heißt der Gatte gewöhnlich nur „der Eifersüchtige"; er wird ebenso als hassenswert wie der jugendliche Liebhaber als begehrenswert hingestellt.

Mit dieser Maifreiheit hängt nach der Ansicht von Gaston Paris eine Auffassung zusammen, welche die Grundlage des Minnesanges bildet und zuerst bei den Provenzalen auftritt: die Auffassung, die Liebe müsse von der Ehe unabhängig sein, ja deren Schranken durchbrechen. Daß etwa der höfische Einfluß auf das Volkslied eingewirkt habe, ist nicht anzunehmen; dem scheint der ganze Charakter der Tanzlieder,



Ländlicher Tanz in Poitou. Nach einer Handschrift des 15. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 10.

die meist Frauen in den Mund gelegt sind, zu widersprechen. Es wird sich also umgekehrt verhalten: die Anschauung der Volkslieder wird in die höfischen Kreise eingedrungen sein. Das ist um so glaubhafter, als wir wissen, daß auch die höfischen Kreise diese Belustigungen des niederen Volkes aufnahmen, in der Runde tanzten und volksmäßige Lieder, die sicher zunächst assonierend waren, oder höfische Nachahmungen solcher, mit Anwendung des Reims, dazu sangen.

Von einem seltsamen Zauber sind die Lieder, die wir mit Gaston Paris „renverdies" (oder „raverdies") nennen wollen, obwohl dieser Name ursprünglich jede Art von Frühlingslied bezeichnet haben dürfte. Es handelt sich in ihnen um Vogelsang und Blumenduft, um Zauberspuk und Feenglanz. Es sind Lieder, die der jungen Frühlingssonne die Menschenbrust spendet, wie die Blume ihren Duft und ihre Farben hingibt.

In einem, verfaßt in einer an das Provenzalische streifenden Grenzmundart, begegnet der Dichter einem Fräulein in herrlichem Schmuck: Strümpfe aus Schwertlilien, Schuhe aus Maiblumen, Gürtel aus Blättergrün, mit goldenen Knöpfen. Das Maultier, das ein vergoldeter Sattel ziert, ist silberbeschlagen und trägt drei Rosenbüsche auf dem Kreuz, die der Reiterin Schatten geben. Ritter grüßen sie auf der Wiese: „Schönste, woher seid Ihr?" — „Aus Frankreich bin ich, dem gepriesenen, und bin vom höchsten Adel. Mein Vater ist der Sprosser, der auf dem Zweige singt im höchsten Walde. Meine Mutter ist die Sirene, die am salzigen Meere singt auf dem höchsten Ufer." — „Da seid Ihr freilich vornehm genug und vom höchsten Adel. Wollte Gott, ich dürfte Euch zur Ehefrau nehmen!"

In einem anderen sieht der Dichter ein Fräulein von lachender Schönheit und ist Zeuge, wie die Nachtigall dem jungen Mädchen eine Liebeserklärung macht. In einem dritten, das in zwei Fassungen vorhanden ist [illegible] wörtliches Zusammengehen an manchen Stellen, während andere ganz verschiedenen [illegible] ausweist, beobachtet der Dichter das muntere Treiben der Waldvögel und sieht den [illegible] vorüberreiten, der ihn als Knappen in seine Dienste nimmt. Sein [illegible] Unbilde. Lächeln und Kuß führt er im Schilde. Sein Helm ist aus bunten [illegible], sein Panzer aus Ringen von Zärtlichumschlingen. Seine Lanze ist aus [illegible] sein Schwert; seine Schuhe sind von Getändel, seine Sporen aus [illegible].

Zu diesen Frühlingsliedern volkstümlichen Ursprungs gehört auch das „Lied der unglücklich verheirateten Frau" (Chanson de mal mariée). Es sind über dreißig solcher Lieder auf uns gekommen, von buntem Strophenbau, aus ungleichen Versen. Der Refrain fehlt ganz oder wird Tanzliedern entlehnt. Während in den chansons à toile die Personen stets mit Namen genannt werden — die S. 10 erwähnte Königstochter ist eine vereinzelte Ausnahme —, sind sie es hier niemals. Während jene eine fortschreitende Handlung zeigen, beschränkt sich die Handlung dieser auf den Austausch von Zärtlichkeiten unter den Liebenden oder auf Prügel, welche die Frau von dem Gatten erhält. Während in jenen meist Mädchen auftreten, sind die Heldinnen dieses fast stets Verheiratete. Wenn der Dichter dort mit einer einzigen Ausnahme aus dem Spiele bleibt, gibt er sich hier für einen Augenzeugen des geschilderten Vorgangs, in einzelnen Fällen auch für an der Handlung oder am Dialog beteiligt aus. Die meisten dieser Lieder sind anonym. Von Dichtern des 12. Jahrhunderts wissen wir nur, daß Richard von Semilli einige verfaßt hat. Alle diese Chansons knüpfen an den Frühling, gewöhnlich an den April oder Mai an.

Auf ein Spiel bezieht sich offenbar ein fünfstrophiges Tanzlied in provenzalischer Sprache. Die April-Königin (la regin' avrilloza) ist von den Tanzenden zur Anführerin erkoren. Ihr Gatte, der König, auch „der Eifersüchtige" genannt, versucht den Tanz zu stören, damit man ihm die Königin nicht entreißt. Indes umsonst: sie gibt einem jungen Burschen den Vorzug, der im stande ist, die entzückende Frau aufzuheitern.

Eine allgemeine Benennung des Tanzliedes ist bei den Provenzalen balada oder dansa, bei den Franzosen balade, seltener ballete. Wir unterscheiden hauptsächlich zwei Formen. Einer jeden gehen (gewöhnlich zwei) Refrainverse voraus. In der einen kehrt dieser Refrain nur am Schlusse jeder Strophe wieder, in der anderen wird die erste Zeile des Refrains schon im Innern der Strophe gesungen; der ganze Refrain steht auch hier hinter dem Strophenschluß. Ursprünglich stimmt der dem Refrain vorausgehende Strophenschluß metrisch mit dem Refrain überein; erst später läßt man ihn von jenem abweichen. Es folge von einer jeden dieser Arten ein Beispiel in Übersetzung.

1.

Warum will mein Mann mir Schläge
Erteilen?

Hab' ein völlig rein Gewissen,
Jeder Tugend mich beflissen,
Nur vom Freund ließ ich mich küssen
Zuweilen.
Warum will mein Mann mir Schläge
Erteilen?

Und wird er mich nicht verschonen,
Werd' ich mit gewissen Kronen
Ihm die Eifersucht belohnen
Und heilen.
Warum will mein Mann mir Schläge
Erteilen?

Bin zu lang' ihm treu gewesen.
Jetzt mach' ich kein Federlesen.
Meine Rache soll den Bösen
Ereilen.
Warum will mein Mann mir Schläge
Erteilen?

2.

Seid aus unserm Kreis verbannt,
Die ihr feind dem Kosen!
Schön Aaliz früh aufstand.
Seid aus unserm Kreis verbannt!
Sie legt' an ihr best Gewand
Bei der Lenzluft Tosen.
Seid aus unserm Kreis verbannt,
Die ihr feind dem Kosen!

Sie legt' an ihr best Gewand.
Seid aus unserm Kreis verbannt!
Hüpfte hin zum Waldesrand,
Grün von weichen Moosen.
Seid aus unserm Kreis verbannt,
Die ihr feind dem Kosen!

Hüpfte hin zum Waldesrand.
Seid aus unserm Kreis verbannt!
Fünf der Röslein sie da fand,
Brach sie, nahm die losen.
Seid aus unserm Kreis verbannt,
Die ihr feind dem Kosen!

Fünf der Röslein sie da fand.
Seid aus unserm Kreis verbannt!
Einen Kranz die Schöne wand,
Kranz aus jungen Rosen.
Seid aus unserm Kreis verbannt,
Die ihr feind dem Kosen!

Einen Kranz die Schöne wand.
Seid aus unserm Kreis verbannt!
„Liebster, gib mir nun die Hand,
Laß uns Glück erlosen!"
Seid aus unserm Kreis verbannt,
Die ihr feind dem Kosen!

Dieses zweite Lied, eins der zahlreichen Volkslieder, die mit „Schön Aaliz" beginnen und uns meist nur in Bruchstücken erhalten sind, ist einer lateinischen Predigt entnommen, die wunderlich genug das französische Tanzlied als Text zu Grunde legt und die fünf Rosen auf die Buchstaben des Namens Maria deutet. Der Prediger hat das Lied verkürzt, indem er alle Wiederholungen unterdrückte, die letzte Strophe ganz und die vierte Zeile der ersten vier Strophen wegließ. Der Übersetzer hat diese Lücken, so gut es ging, auszufüllen gesucht.

Ein provenzalisches Lied der zweiten Art hat zwei Strophen, von denen hier nur die zweite Platz finden möge. Sie zeigt noch deutlich die Beziehung auf den Tanz, die in späteren Nachahmungen dieser Form verwischt wurde.

Nur wer von Herzen ist verliebt,
Komm' her zum Tanz, die andern nicht!
Die Königin Befehle gibt
— Nur wer von Herzen ist verliebt —
Daß man mit einem Stocke schiebt
Vom Tanz den eifersücht'gen Wicht.
Nur wer von Herzen ist verliebt,
Komm' her zum Tanz, die andern nicht!

Da sich dieselben Formen in Nord- und Südfrankreich finden, so entsteht die Frage, wo denn ihre Heimat zu suchen ist, eine Frage, die auch für andere Gattungen auftaucht, die im Norden und Süden gleich beliebt sind. Die Gelehrten haben sich bald für den Norden, bald für den Süden entschieden. Das Richtige dürfte Gaston Paris gefunden haben, wenn er als ursprüngliche Heimat dieser alten Volkslieder gerade die Grenzlandschaften zwischen Norden und Süden ansieht, besonders Poitou und Limousin. Einmal lassen in der That spätere Romandichter auch in anderen Gegenden Nordfrankreichs poitevinische oder limousinische Lieder singen, und sodann konnten sich gerade von dieser Mitte aus jene Formen am leichtesten nach Norden und nach Süden hin verbreiten.

Wahrscheinlich darf auch die Pastorele an die Frühlingsfeste angeknüpft werden. Sie war ursprünglich gewiß ein echtes Schäferlied, das die Freuden des Frühlings und des Dorflebens schilderte und von Schäfern und Schäferinnen zum Tanz gesungen wurde. Solche echten Schäferlieder sind uns zwar nicht erhalten, doch haben wir noch höfische Nachahmungen davon aus dem 13. und 14. Jahrhundert, besonders von pikardischen Dichtern. Wahrscheinlich waren die pastoretas, die der Troubadour Cercalmon nach der alten Sitte (a la usanza antiga) dichtete, und die uns leider verloren sind, solcher Art. Später wird unter Pastorele gewöhnlich ein Gedicht verstanden, das ein in seinen Hauptzügen stereotyp wiederkehrendes Abenteuer

Mädchen, eine Schäferin wird von einem Ritter um ihre Liebe gebeten und weist ihn ab. Solche Pastorelen sind bei den Provenzalen sehr früh vertreten; wir haben einige von Marcabru (vgl. S. 60) aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Bei den Franzosen waren sie sehr populär und kommen gleichfalls schon am Ende des 12. Jahrhunderts vor. Diese frühe Beliebtheit der stereotypen Form im Norden und Süden Frankreichs deutet wohl darauf hin, daß sie schon in jenem Grenzgebiet aus dem echten Schäferlied abgeleitet worden war.

Die meisten Pastorelen beginnen mit den Worten L'autr'ier (Neulich). Die französischen zeigen meist lange Strophen aus kurzen Versen und Refrain. Unter den 93 französischen findet zwar der Ritter in der Mehrzahl der Fälle (54) Erhörung seiner Wünsche, aber gerade in den ältesten wird er von der Schönen abgewiesen.

Die älteste Alba (10., vielleicht Anfang des 11. Jahrhunderts). Nach einer Handschrift aus Fleury-sur-Loire, jetzt in der Vaticana zu Rom.

Übertragung des obenstehenden Textes.

Phebi claro nondum orto iubare, Fert aurora lumen terris tenue.
Spiculator pigris clamat: Surgite! L'alba par [lies part] um*et* mar atra sol,
Poy pas' a bigil, mira clar tenebras! En incautos ostium insidie
Torpentes*que* gliscunt intercipere, Quos suad*et* preco clamat surgere.
L'alba part um*et* mar atra sol, Poy pas' a bigil, mira clar tenebras!
Ab arcturo disgrega*tur* aquilo, Poli suos condunt astra radios,
Orienti tendi*tur* septentrio. L'alba part um*et* mar‸atra sol, Poy pas' a bigil [...]

Noch anderen Gattungen dürfen wir ein hohes Alter zuschreiben; doch ist es schwer, zu sagen, von wo sie ausgegangen sind. Dahin gehören die **Alba** und das Estrabot. Die erstere ist wahrscheinlich provenzalischen Ursprungs. Zunächst war sie wohl ein bloßes Wächterlied. Sie hat dann eine ähnliche Entwickelung wie die Pastorele erfahren, indem sie später auf eine bestimmte Situation beschränkt wurde. Dies hatte seinen Grund darin, daß man mit dem Wächtersang oder Wächterruf eine lyrische Gattung verschmolz, welche die Klagen der Frau über das durch den Tagesanbruch veranlaßte Scheiden des Geliebten aussprach. Wenigstens wird dies von Gaston Paris so angenommen. Nach einer anderen, jedenfalls geistvoll begründeten Erklärung ist die Alba aus einem lateinischen Gedichte, dem Brief Leanders an Hero, den das Mittelalter Ovid zuschrieb, hervorgegangen.

Wir haben eine Alba (s. die obenstehende Abbildung) aus dem 10. Jahrhundert, die zwar lateinisch abgefaßt ist, jedoch mit provenzalischem Refrain und in einer Form, die sich deutlich

als Nachahmung provenzalischer Volkspoesie verrät. Der Text ist mit Neumen, d. h. Musiknoten, wie das frühere Mittelalter solche zu schreiben pflegte, versehen. Eine Übertragung in das moderne Notensystem soll hier nicht versucht werden, da sie doch der Sicherheit entbehren würde.

1. Wenn der Sonne lichter Glanz noch nicht erschienen ist, bringt die Morgenröte den Ländern einen schwachen Schimmer. Der Wächter ruft den Schläfern zu: „Erhebt euch!" Nun folgt der provenzalische Refrain, der dem Wächter in den Mund gelegt ist: „Der Morgenschein (alba) lockt jenseits des feuchten Meeres die Sonne herauf. Den Hügel überschreitet sie schielend. Sieh, das Dunkel ist aufgehellt!" 2. Siehe, die Nachstellungen der Feinde greifen um sich, die Sorglosen und in tiefem Schlaf Erstarrten zu überraschen, die der Rufer mit lauter Stimme ermahnt, aufzustehen (Refrain). 3. Vom Arcturus löst sich der Nordwind, die Gestirne des Pols verbergen ihre Strahlen. Nach Osten wendet sich das Siebengestirn (Refrain).

Daß der Inhalt religiös zu deuten ist, steht fest, obwohl es durch den Wortlaut nicht ausgesprochen wird. Der Wächter ist Christus, der den Jüngern einschärfte: „Wachet und betet, auf daß ihr nicht in Anfechtung fallet!" Die Feinde sind die sündhaften Gedanken, die heimtückisch den Menschen überlisten. Der Dichter hat in den lateinischen Versen die Assonanz wiederzugeben versucht; der provenzalische Refrain scheint reimlos. Daß die Strophe mit drei Versen auf denselben Reim beginnt, findet sich ebenso in den späteren provenzalischen Albas. Ebenso haben alle das Wort alba im Refrain, die ältesten an der Spitze des Refrains. Ferner wird, wie in dieser ältesten, so auch später noch in den meisten Albas der Refrain dem Wächter (provenzalisch gaita) in den Mund gelegt. Die lateinische Alba ist ohne Zweifel die geistliche Nachahmung eines Volksliedes, aus welchem sie die erwähnten formellen Züge herübernahm. Inhaltlich hingegen dürfte dieses Volkslied noch nicht den Charakter der späteren Albas gehabt haben, welche eine Liebesszene schildern, sondern ein bloßes Wächterlied oder Wecklied gewesen sein.

Der Refrain besteht aus einem Neunsilbler und zwei weiblichen Fünfsilblern, aus Versen trochäischen Ganges, was mit anderen Anzeichen darauf hindeutet, daß der trochäische Versrhythmus in jener Vorzeit der Litteraturen in Frankreich eine ausgedehntere Anwendung gefunden hat als späterhin, wo er hinter dem beliebteren iambischen Rhythmus sehr zurücktritt.

Ist die typische Form der Alba den Provenzalen zuzuschreiben, so dürfte das Estrabot eher den Franzosen gehören, obwohl uns kein französisches Gedicht mit dieser Benennung erhalten ist, während wir zwei provenzalische Vertreter der Gattung (hier estribot genannt) besitzen. Wenn der Chronist Beneeit recht hat, kommt diese Gattung schon im Anfang des 10. Jahrhunderts vor. Graf Jebles von Poitou hatte sich 911, vor Rollos Heer fliehend, in der Hütte eines Walkers verborgen, wurde aber von seinen Verfolgern entdeckt und hervorgezogen. Einen Monat lang gossen die Franzosen die Schale ihres Spottes über den Grafen aus; sie verfaßten auf ihn vers und estraboz, in denen es an garstigen Worten nicht mangelte. Folglich ist das Estrabot ein satirisches Gedicht, wie bei den Wallonen strabot noch heute so viel wie „höhnendes Wort" bedeutet.

Unsere Kenntnis dieser alten Volkspoesie ist notwendig eine sehr unvollkommene, da die Lieder von Mund zu Mund gingen, aber nicht aufgeschrieben wurden. Das Volkslied konnte, nachdem es von dem individuellen Gefühl, aus dem es hervorgegangen war, das Zufällige abgestreift, es geläutert und geklärt hatte, einer Reihe von Geschlechtern als jubelnder oder klagender Ausdruck ihrer Stimmung dienen. Wozu hätte man es aufschreiben sollen? Es hatte seinen Zweck erfüllt, sobald es verklungen war.

II. Das altfranzösische Volksepos.

1. Allgemeines.

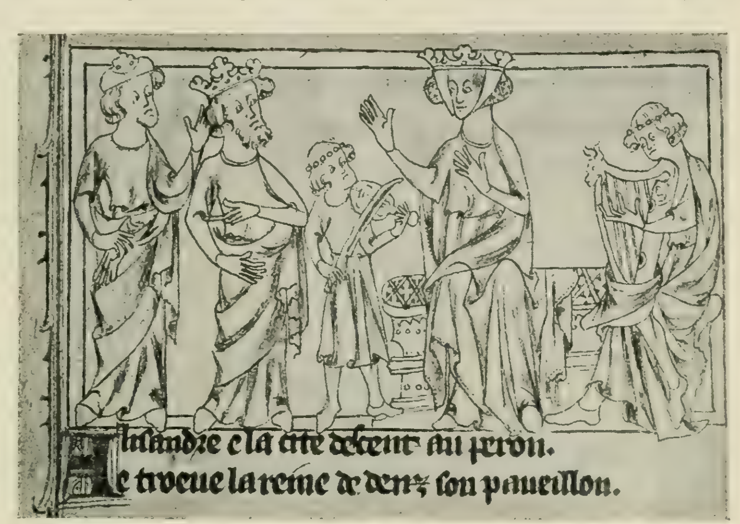
Den Inhalt des Volksepos bildet die Geschichte der eigenen nationalen Vergangenheit, wie sie sich einem ungebildeten Volke darstellt. Ein Volksepos haben die Inder, die Griechen, die Slawen, die Germanen und mongolische Völker aufzuweisen. Hierzu kommen die Franzosen, deren Volksepos für die Beurteilung der allgemeinen Lebensbedingungen dieser Litteraturgattung besonders wichtig ist; denn das französische Volksepos ist reich entwickelt, in zahlreichen Dichtungen auf uns gekommen, und da ihm die mythischen Elemente fast ganz fehlen und seine historischen Elemente einer nicht allzu fernen Vergangenheit entstammen, läßt es sich mit größerer Sicherheit und Deutlichkeit in seine Ursprünge zurückverfolgen als das Epos anderer Nationen.

Die älteste Entwickelung des französischen Epos ist gleichwohl in Dunkel gehüllt, und die Gelehrten haben sich noch keineswegs in ihren Ansichten geeinigt. Lange glaubte man, das französische Epos habe zum großen Teil ursprünglich in provenzalischer Form bestanden, weil der Schauplatz vieler Gedichte Südfrankreich ist und sich bei den Troubadours zahlreiche Anspielungen auf den Inhalt der französischen Chansons finden. Diese Ansicht, die besonders von Fauriel mit großer Beredsamkeit verteidigt wurde, ist heute aufgegeben und Nordfrankreich allgemein als die ursprüngliche Heimat des Epos anerkannt. Fränkische Sänger führten die Stoffe der deutschen Heldensage, welche durch die Bekehrung der Franken zum Christentum eine tiefgreifende Umgestaltung erfahren mußte, in das Frankenreich. Bald traten dann die neuen Erlebnisse, die Geschichten aus der Merowingerzeit, in den Vordergrund des Interesses. So entstand ein ganzer Kreis neuer Dichtungen, in denen die christliche Welt- und Lebensanschauung von Anfang an gegeben war.

Von diesen Gesängen ist nichts auf uns gekommen. Als Karl der Große die alten Volksüberlieferungen aufzeichnen ließ, wird er auch die fränkischen Sagen aus der Merowingerzeit nicht vergessen haben. Auch über das Leben des Epos in Frankreich dürften wir wichtige Aufschlüsse von diesem Werk erwarten, das uns bekanntlich nicht erhalten ist.

Soviel scheint sicher, daß das französische Epos unter dem Einfluß des fränkischen Heldensanges entstanden ist, daß die ältesten Stoffe, welche jenes behandelte, diesem entlehnt waren. Nur die Frage, in welche Zeit die Anfänge des französischen Epos zu setzen sind, wird sehr verschieden beantwortet. In manchem, was uns von merowingischen Chronisten, wie Gregor von Tours und dem Verfasser des „Liber historiae Francorum“, erzählt wird, sind sagenhafte Züge unverkennbar. Die Möglichkeit, daß diesen Berichten französische Dichtungen zu Grunde

liegen, ist nicht zu bestreiten, und die Gelehrten, welche dieser Annahme huldigen, setzen ein französisches Epos schon für das 6. Jahrhundert an. Dieses soll Gesänge über Meroveus und dessen Bruder Alberich, über Childerichs Liebe zur Thüringerin Basina, über Chlodwig und Chlothilde, über den Krieg des Frankenkönigs Theoderich mit Ermenefrid von Thüringen, über den gottlosen Charibert (gest. 567), über den Sachsenkrieg Chlothars II., über die schuldlos angeklagte Königin Gundeberga und über Dagoberts Zwist mit dem Herzog Sadregisil umfaßt haben. Alles dies lebte in der Sage. Manches wird in der stabreimenden Form fränkischer Dichtungen erklungen sein. Doch können wir das nur vermuten. Daß auch gleichzeitige französische Dichtungen dieses merowingischen Sagenkreises vorhanden gewesen seien, wird zwar behauptet, ist aber bis jetzt durch keinerlei Zeugnis gestützt.



Spielleute im Kreise vornehmer Zuhörer. Nach einer Handschrift des 14. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Die beiden Zeilen Text lauten: Alisandre e [lies en] la cité descent au peron e troeue la reine dedenz son paueillon (Alexander steigt in der Stadt ab am Perron [erhöhter gemauerter Platz vor dem Hause] und findet die Königin in ihrem Zelte). Vgl. Text, S. 19.

Man führt zu gunsten dieser Ansicht an, daß einiges aus der fränkischen Sage in die spätere französische Aufnahme gefunden hat. Das ist freilich merkwürdig genug. Dahin gehören die Personen des Zauberers Alberich (franz. Alberon, später Oberon), des kunstreichen Waffenschmiedes Wieland (franz. Gualant), des Zwerges Malgêr (vielleicht der franz. Malgis, Maugis), alles Gestalten aus der deutschen Mythologie, die sich, da sie nicht eigentlich Gottheiten waren, beim Untergang der heidnischen Götterwelt in die christliche Zeit hinüberretten konnten. Aber auch aus der merowingischen Sage ist manches durch Anpassung an Karl den Großen in das spätere Epos übergegangen. In dem Feldzug gegen Alarich zeigt eine Hirschkuh Chlodwig die Furt über die Vienne, wie Karl dem Großen über die Gironde und im Sachsenkriege über die Rune (d. h. die Ruhr). Als Chlodwigs Heer sodann gegen Angoulême zieht, stürzen die Mauern der Stadt von selbst ein, wie vor Karl die Mauern von Pamplona. Eine Sünde, die so schwer war, daß Chlodwig sie nicht zu bekennen wagte, wird ihm schließlich durch Vermittelung des heiligen Eleutherius von Gott vergeben, wie mit Karl das Gleiche durch die Vermittelung des heiligen Ägidius geschieht.

Wir haben wenigstens eine Chanson, die geradezu einen Merowinger zum Helden hat, die „Chanson Floovant“ (d. h. Chlodowing, Nachkomme des Chlodowech oder Chlodwig). Wie dieser seinen Erzieher Salart verhöhnt und dafür von seinem Vater gestraft wird, so benimmt sich Dagobert in den „Gesta Dagoberti“ (Text des 9. Jahrhunderts) gegen den Minister Sadregisil mit dem gleichen Erfolge. Nicht unmöglich ist es, daß alles dies über Alberich, Chlodowech,

Chlodowing schon in der Merowingerzeit in französischer Sprache gesungen worden ist. Wer dieses annimmt und die Gesänge bald nach den historischen Ereignissen entstehen läßt, die sie erzählen, wird die Anfänge der französischen Litteratur in das 6. Jahrhundert setzen, eine Ansicht, die weder bestimmt zu erweisen noch bestimmt zu widerlegen ist. Vielleicht aber sind jene Ereignisse eine Zeit lang nur in der Form romanischer Prosa, als schlichte Sage, erzählt worden und haben erst später in das französische Epos Aufnahme gefunden. Wann die ältesten Chansons de geste — so nannte man die epischen Lieder (vgl. S. 24) — gedichtet wurden, wissen wir nicht. Im 9. Jahrhundert sind einige vorhanden gewesen. Wir besitzen sogar aus dieser Zeit ein *Bruchstück von acht Versen in lateinischer Umschrift.*

Im 9. Jahrhundert, nach 862, hat Hildegarius das Leben des Faro, seines Vorgängers auf dem Bischofsitz zu Meaux, lateinisch beschrieben. Er erwähnt darin einen Krieg Chlothars II gegen die Sachsen, von dem die Geschichte nichts weiß, und der sich auch durch einzelne Züge deutlich als sagenhaft erweist. Die heidnischen Sachsen schicken an Chlothar Gesandte, welche das Land der Franken für ihren König Bertoald in Anspruch nehmen sollen. Chlothar will die Gesandten sogleich hinrichten lassen; doch läßt er sich durch Faro bestimmen, die Hinrichtung bis zum folgenden Tage aufzuschieben. Faro begibt sich in den Kerker zu den Sachsen und bekehrt sie zum Christentum, daher Chlothar auf die ihnen zugedachte Strafe verzichtet. Er sucht sich damit Genugthuung zu verschaffen, daß er die Sachsen mit Krieg überzieht und nach einem entscheidenden Siege keinen von ihnen am Leben läßt, der die Länge seines Schwertes überragt.

Über diesen Sieg, sagt Hildegarius, ging in französischer Sprache ein Volkslied von Mund zu Mund, und die Frauen führten dazu Tänze auf mit Händeklatschen.

Von Lohier ist der Sang, dem Frankenheld,
der auszog, um zu kriegen, gen Sachsen fern.
Des Sachsenvolkes Boten erging es schlecht,
war der Burgunder nicht, Faro von Melz.[1]

Und am Ende dieses Liedes:

Als die Gesandten treten auf Frankenerd',
wo Faro Amtes waltet [als mächt'ger Herr][2],
da ziehn auf Ratschluß Gottes sie über Melz,
der sie beschirmen will vor Lohiers Schwert.

Es sind dies, leider nur in lateinischer Übersetzung, die *ältesten französischen Verse*, von denen wir Kunde haben. Da die Dichtung, wie der zweite Vers besagt, den Sachsenkrieg behandelte, so können die vier letzten Verse, die Hildegarius mitteilt, nicht den Schluß des Ganzen gebildet haben. Was er bietet, ist der Anfang und der Schluß der ersten Strophe. Daß die Frauen dazu tanzten, wird darauf beruhen, daß die romanischen Volkslieder ursprünglich fast alle Tanzlieder waren. Es war ganz natürlich, daß man auch dem Text der Chansons de geste eine solche Verwendung gab, als diese noch neu waren.

Anspielungen auf diese oder eine ähnliche Chanson liegen noch aus dem späteren Mittelalter vor; doch ist uns außer jenen acht Versen nichts erhalten. Dagegen können wir die in der Chanson behandelte Sage weiter hinauf verfolgen. Ein lateinischer Text vom Jahre 727 erzählt uns, ohne der Gesandtschaft und Faros zu gedenken, ausführlich die Ereignisse des Krieges gegen Bertoald, der hier *Herzog* der Sachsen genannt wird. Es ist sehr wahrscheinlich, daß dieser Text einer stabreimenden fränkischen Dichtung folgt, welche die Quelle der französischen gewesen ist, und daß die ganze Sage schließlich auf Ereignisse aus dem Jahre 604 zurückgeht, die mit den in der Sage geschilderten große Ähnlichkeit haben, nur daß der historische Bertoald Theuderichs Hausmeier war und ein burgundisches Heer gegen Chlothar führte.

[1] So hieß damals die Stadt Meaux. — [2] Die Worte zwischen [ ] fehlen in der Handschrift.





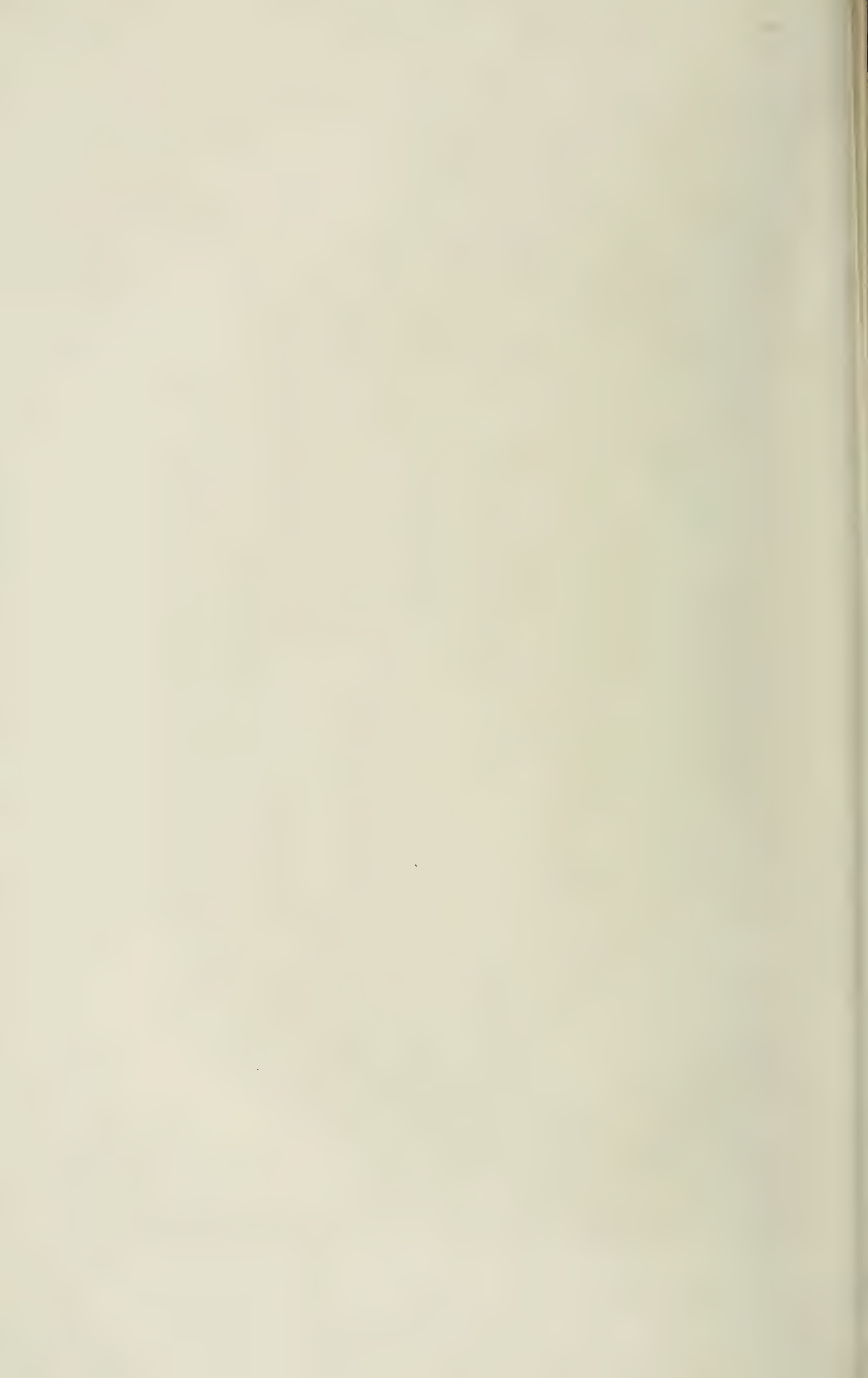
Spielleute, m

Nach Handschriften d s 11. 13. h



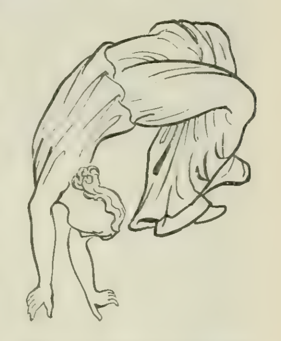
ausübend.

der Nationalbibliothek zu Paris.



Auch wenn wir von dem ganz absehen, was hier über die Sage vom Sachsenkriege vermutet ist, hat die Annahme einer Beeinflussung des französischen Epos durch das fränkische, das schon früher ausgebildet war, viel für sich. Dennoch wollen Gelehrte jenes aus balladenartigen, halblyrischen Liedern hervorgehen lassen, eine Ansicht, deren Erörterung wir uns hier versagen müssen. Für dieselbe lassen sich einige Stellen aus lateinischen Schriftstellern des 9. Jahrhunderts anführen, welche mitteilen, daß Lieder auf die Karolinger vom Volk gesungen wurden.

Die Angaben des Hildegarius lehren uns, daß das französische Volksepos im 9. Jahrhundert vorhanden war. Sicher hat um diese Zeit die Chanson von Chlothars Sachsenkrieg nicht allein gestanden. Wir dürfen bereits ein reicher entwickeltes Epos annehmen. Man sang, wie wir vermuten dürfen, von Alberichs Fahrt nach dem Morgenland, um seinem Sohne Walbert die Hand einer Prinzessin zu verschaffen, von den Kämpfen Karl Martels gegen die Sarazenen, von Renalt von Montalban, von Rolands Tod, von den Kämpfen Karls des Großen gegen Wittekind den Sachsenherzog, vom Helden Ogier, vom Herzog Wilhelm von Aquitanien. Manche Chanson mag erklungen sein, die, ohne eine Spur zu hinterlassen, später der Vergessenheit anheimfiel. Einige haben die Darstellungen lateinischer Chronisten beeinflußt. Die soeben aufgezählten Stoffe treten uns sämtlich in den erhaltenen Chansons des 12. Jahrhunderts entgegen, nur mannigfach verjüngt und dem Geschmack einer späteren Zeit angepaßt. Von den uns überlieferten Chansons gehören die ältesten dem Ende des 11. oder dem Anfang des 12. Jahrhunderts an.



Auf den Händen tanzendes Spielweib. Nach dem Skizzenbuch des Malers und Architekten Wilart von Honnecourt bei Cambrai (Mitte des 13. Jahrhunderts), in der Nationalbibliothek zu Paris.

Vielleicht stellt kein Zweig der Litteratur den Volkscharakter so rein, von fremden Elementen so unabhängig dar wie das Volksepos. Die Lyrik kann, da sie nur wenige Saiten anschlägt, nicht den gesamten Volkscharakter veranschaulichen.

Der **Vortrag der Epen** lag in den Händen einer besonderen Berufsklasse, der Spielleute (altfranz. jogler oder jogleor, lat. jocularis oder joculator; s. die beigeheftete farbige Tafel „Spielleute, ihre Künste ausübend", und die Abbildung, S. 17). Die älteren Spielleute nahmen gegen Entgelt jüngere Kunstgenossen in die Lehre und brachten ihnen die musikalische Begleitung, die Vortragsweise und den Text der Chansons bei. Wahrscheinlich haben die Spielleute den epischen Gesang schon im 9. und 10. Jahrhundert ausgeübt; doch lassen sich freilich erst seit dem 11. Jahrhundert dafür bestimmte Zeugnisse nachweisen.

Die Romanen hatten von den Römern den Spaßmacher (mimus, histrio) übernommen, der, ohne wesentliche Veränderungen durchzumachen, in den Spielmann (joculator) übergegangen war; dieser hatte dann, etwa im 9. Jahrhundert, die Aufgabe des germanischen Sängers (scop), den Vortrag des Epos, zu seinen Obliegenheiten hinzugefügt. Seitdem war der Spielmann Sänger und Spaßmacher zugleich. Er verstand sich auf das Seiltanzen, Messerwerfen, Nachahmen von Tierstimmen, auf Marionettenspiele (baastel), Tanzsprünge (s. die obenstehende Abbildung), allerlei Scherze und Taschenspielerstückchen; er führte einen Tanzbären oder Affen mit sich und spielte verschiedene Musikinstrumente, zuweilen zwei auf einmal, so besonders die von den Provenzalen noch heute jedes mit einer Hand gleichzeitig gespielten Tambourin und Galoubet (eine Art Flöte; s. die zweite Figur auf der farbigen Tafel). Er konnte komische Szenen aufführen, Schwänke erzählen und ernste Dichtungen, insbesondere Legenden und epische

Chansons, vortragen. Natürlich war nicht jeder in allen Sätteln gerecht; doch dürfte sich kaum je ein Spielmann auf eine dieser Fertigkeiten beschränkt haben.

War auch der epische Vortrag höher geschätzt als alles übrige, so galten doch die Spielleute im allgemeinen für ein lustiges, leichtfertiges und wenig achtbares Völkchen. Mit der Geistlichkeit, die vor ihrem Umgang warnte, lebten sie in stetem Hader. Sie gingen glatt rasiert und geschoren und trugen Kleider von auffallender Farbe. Es kam auch vor, daß sich ein Spielmann nur an der einen Hälfte des Kopfes rasieren und scheren ließ.

Sie zogen von Ort zu Ort, sangen bald in einer Ritterburg, bald in einer Bauernschenke oder auf dem Jahrmarkt. Bei Hochzeiten und anderen Festlichkeiten strömten sie zahlreich herbei, um zur Ergötzung der Gäste beizutragen und ihren Lohn dafür einzuheimsen (s. die nebenstehende Abbildung). Schon 871, als sich König Boso von Arles mit Irmengard vermählte, waren zahlreiche Spielleute herbeigeeilt, und dasselbe wiederholte sich Jahrhunderte hindurch bei ähnlichen Gelegenheiten. Sang der Spielmann auf eigene Faust vor einem geringen Publikum, so sammelte er seinen Lohn auf dem Teller ein. Hatte er am Hofe eines Fürsten oder im Hause eines reichen Privatmannes ein Fest besucht, so wurde er von dem Veranstalter des Festes mit Silber und Gold, mit Kleidungsstücken, besonders Mänteln — der Mantel war das Galakleid des Mittelalters —, Schmuckgegenständen oder gar mit einem Reitpferd belohnt.



Spielleute bei einer Festlichkeit. Nach einer Handschrift des 14. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris.

Im Anfang des 13. Jahrhunderts erzählt der Chronist Rigord, er habe mit eigenen Augen gesehen, wie Fürsten ihre kunstreich bestickten Mäntel, wofür sie vielleicht 20—30 Mark Silber bezahlt hatten, nach wenigen Tagen einem Spielmanne auf sein erstes Wort zum Geschenk machten, und bemerkt dazu, vom Geldeswert eines solchen Gewandes hätten 20—30 Arme ein volles Jahr leben können.

Die Gelegenheiten, bei denen die Volksepen gesungen wurden, waren sehr mannigfaltig. Man hörte ihnen wohl während der Mahlzeit, am häufigsten aber nach beendigtem Mahle zu. Ludwig IX. ließ sich täglich nach dem Essen von Spielleuten vorsingen. Kranken und Verwundeten suchte man durch ihren Vortrag die Zeit zu vertreiben. Daß sie im Kampf beim Anrücken gegen den Feind gesungen wurden, ist aus der Schlacht bei Hastings bekannt und läßt sich auch gegen 1070 aus Burgund nachweisen. Damals ließ eine Schar Bewaffneter, die gegen die Stadt Châtillon-sur-Loire vorrückte, einen Spielmann vorangehen, der zur Musikbegleitung Thaten und Kämpfe der Vorzeit sang, weil sie hierdurch ihren Mut anfeuern wollten. Zuweilen wurden die Epen auch ohne musikalische Begleitung von Nichtspielleuten gesungen, z. B. auf Reisen zu Pferde. So läßt sich Guillaume d'Orange (vgl. S. 32) als Mönch, als er durch den Wald reitet, von seinem gleichfalls berittenen Diener eine Chanson vortragen, die bereits der

Verherrlichung Guillaumes gewidmet ist. Ein Graf Guines wußte noch um 1200 epische Texte wie ein Spielmann auswendig, und in einer Chanson de geste („Aubri") unterhält ein Ritter seinen Gast mit dem Vortrag eines Stückes aus der „Chanson Floovant".

Erhalten sind uns gegen achtzig Chansons. Natürlich wußte der einzelne Spielmann nur einige auswendig. Seit dem 12. Jahrhundert wurde das Gedächtnis des Spielmanns auch durch Bücher unterstützt, in denen die Chansons aufgezeichnet waren, und die er in einem Sacke bei sich führte. Da Bücher damals einen großen Wert hatten, konnte er sie, wenn das Geld knapp wurde, verpfänden.

Von den Chansons sind die meisten in gewöhnlichen Zehnsilblern, mit Cäsur hinter der vierten Silbe, oder in Zwölfsilblern (Alexandrinern) verfaßt. Im Anfang war jener Vers der beliebtere. Obwohl der Zwölfsilbler schon um 1100 auftritt, ist er doch erst im 13. Jahrhundert der bevorzugte Vers geworden, so daß man damals vielfach die Zehnsilbler älterer Lieder zu Zwölfsilblern umarbeitete.

In der ältesten Zeit waren noch zwei andere Versarten beliebt: der Achtsilbler, der nur im „Isembart" auftritt, und der „archaische Zehnsilbler", mit Cäsur hinter der sechsten Silbe, in welchem „Chlothars Sachsenkrieg" und von erhaltenen Chansons nur der südpoitevinische „Girart de Roussillon" und ein Teil des pikardisch überlieferten „Aiol", einer auch in Holland, Spanien und Italien bearbeiteten Chanson, sowie „Audigier", eine Parodie auf die Chansons de geste, verfaßt sind.

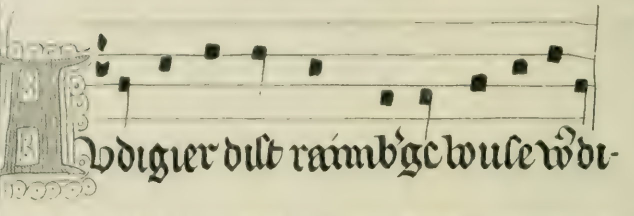
Die Strophe des Epos ist die einreimige aus beliebig vielen Versen. Im „Roland" schwankt die Verszahl der einzelnen Strophen (laisse oder vers genannt) zwischen 5 und 35. Die geringste Verszahl einer Laisse ist sonst drei. Eine Laisse der „Lothringer" hat 546 Verse, und nach einer Vermutung Stengels hat vielleicht diese ganze Chanson ursprünglich aus einer einzigen Laisse mit dem Assonanzvokal i bestanden. Die längste Laisse dürfte eine é-Laisse im „Huon von Bordeaux" sein: sie umfaßt 1140 Zehnsilbler. Die Cäsur hat ohne feste Regel den stumpfen (männlichen) oder klingenden (weiblichen) Ausgang. Der Reim ist durch die ganze Strophe gleichartig, entweder männlich oder weiblich. Er ist ursprünglich bloßer Vokalreim (Assonanz): die letzte betonte Silbe muß durch die ganze Strophe denselben Vokal haben, wie oben in der Übersetzung von „Chlothars Sachsenkrieg": Held, fern, schlecht, Melz.

Der Geist der Dichtung reißt den Menschen aus der niedrigen Sphäre seines alltäglichen Lebens und trägt ihn zu jenen Höhen empor, wo kleinliche Sorgen dem Blick entschwinden und nur noch große Gedanken und starke Gefühle als ragende Bergesgipfel des irdischen Daseins erkennbar sind. Vom 9. bis zum 12. Jahrhundert bildete die Chanson de geste neben dem fast nur dem Ausdruck der Liebe dienenden epischen oder lyrischen Volksliede für den größten Teil des Volkes die einzige geistige Nahrung, die ihnen einen litterarisch-ästhetischen Genuß bieten konnte. Fürst und Krieger, Bürger und Bauer konnten sich zu einer Zeit, wo ihre geistige Bildung fast auf dem gleichen Niveau stand, auch an denselben Dichtungen gleichmäßig erbauen.

Die Chansons wurden nach einfachen Melodien recitativisch vorgetragen. Diese Melodien wurden mündlich gelehrt; sie stehen nicht in den Handschriften. Zwar haben wir das Gedicht eines Troubadours, das auf die Melodie einer Chanson („Bueve de Hanstone") gedichtet war; doch fehlen auch hier die Noten. Wie es scheint, hatte jede Chanson eine ihr eigentümliche Melodie, die entweder einen Vers oder zwei Verse umfaßte und so durch die ganze Strophe sich wiederholte, mit Ausnahme des letzten Verses, der durch eine besondere musikalische Kadenz den Strophenschluß kennzeichnete. In den Laissen des „Aucassin", welche die Form

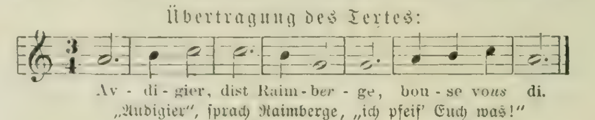
des Volksepos nachahmen und aus siebensilbigen Versen bestehen, umfaßt die Melodie je zwei Zeilen; sie ist uns erhalten. Ebenso in einer Volksromanze — die Gattung war dem Epos nahe verwandt — aus Achtsilblern. Für die längeren Versarten dagegen konnte die Melodie sich Vers für Vers wiederholen oder auch je zwei Langverse umfassen. Wir haben aus der Parodie „Audigier" die Melodie eines archaischen Zehnsilblers (s. die untenstehende Abbildung), die uns vielleicht eher als alles andere einen Begriff von dem Gesangsvortrag der ältesten Epen geben kann. Der Vers wird in einem Singspiel des Adam de le Hale gesungen.

Die Melodie war zunächst für den männlichen Cäsur- und Versausgang bestimmt. Bei weiblichem Ausgang wurde auf der weiblichen Endsilbe der letzte Ton noch einmal gesungen. In der Cäsur fand keine Elision (Ausstoßung eines Vokals am Ende eines Wortes vor vokalischem Anlaut des folgenden Wortes) statt, auch wo weiblicher Ausgang auf e vor vokalischem Anlaut stand.



Ein Vers aus „Audigier" mit Musiknoten. Nach einer Handschrift (Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts), in der Nationalbibliothek zu Paris.

Übertragung des Textes:



Der Strophenschluß war zuweilen auch in Worten angedeutet: im „Rolandslied" durch den Ausruf Aoi; in den Chansons, die Bertrant de Bar-sur-Aube zum Verfasser haben, ebenso in einigen anderen des Guillaume-Sagenkreises, in „Ami et Amile" und in „Jourdain de Blaivies" (auf dem ai zu betonen, jetzt Blaye) durch einen reimlosen weiblichen Sechssilbler; in „Isembart" durch einen vierzeiligen, paarweise gereimten Refrain, der aber nur am Schlusse einiger, nicht aller, Strophen Platz findet. Jede Strophe ist in sich abgerundet. Der Anfang der Strophe bildet gewöhnlich einen Ruhepunkt, indem er in der Erzählung etwas zurückgreift oder die Situation mit kurzen Strichen zeichnet. Den Fortschritt in der Erzählung brachte oft erst die zweite Strophenhälfte. Da der Stropheneingang nur mitteilte, was bereits gesagt worden war, so konnte er die Verse der vorigen Strophe, bis auf die Änderung, die der Reim verlangte, wörtlich aufnehmen. Dabei war es erlaubt, die Darstellung auch sachlich leicht abzuändern oder einen neuen Zug einzuflechten, so daß es sich nicht immer um bloße Wiederholung des schon Gesagten handelt.

Diese Einrichtung, die für das altfranzösische Epos charakteristisch ist, hatte ihren Grund in der Beschaffenheit des Publikums, das es stellenweise an Aufmerksamkeit fehlen ließ, um sich während des Vortrags zu unterhalten, oder das in den Schänken und auf den Jahrmärkten ein beständig wechselndes war. Wer eine Zeit hindurch nicht zugehört hatte, oder wer erst eintraf, wenn der Vortrag schon im besten Zuge war, wurde durch diese Einrichtung der Stropheneingänge rasch orientiert und konnte der Fortsetzung leicht mit Verständnis folgen.

Auch Spielweiber machten den Spielleuten Konkurrenz, nicht nur in ihren gymnastischen Kunststücken, sondern auch im Vortrag der Chansons de geste. Bezeichnend ist die Erzählung, wie Josiane sich aufmacht, ihren Geliebten Bueve de Hanstone in der gleichnamigen Chanson zu suchen (s. die untenstehende Abbildung), und das ähnliche Auftreten der Nicolete im „Aucassin“. Eine joculatrix Adelina wird bereits im „Doomsdaybook“ Wilhelms des Eroberers (1086) genannt.

Das Instrument, auf welchem der Spielmann seinen Vortrag begleitete, war gewöhnlich die viële, eine Art Geige, mit vier Saiten bezogen, die das Abendland seit dem 9. Jahrhundert gekannt zu haben scheint. Im 14. Jahrhundert war die viële als Begleiterin des epischen Vortrags durch die cifonie (symphonia, „Bettlerleier“) verdrängt, deren Saiten durch ein an einer Kurbel drehbares Rad angestrichen wurden, während am Hals angebrachte Tasten die Saiten zu verkürzen gestatteten. Ursprünglich vierhändig, wurde sie später für eine einzige Person spielbar gemacht. Es waren hauptsächlich die Blinden, welche zur cifonie die Chansons vortrugen. Blinde hatten sich von alters her dem Spielmannsberuf gewidmet. Ein blinder Spielmann Wibert wird schon um das Jahr 1010 in Rodez erwähnt, und dicht daneben werden die Hauptabenteuer aus der im Mittelalter sonst kaum gekannten „Odyssee“ erzählt, die er wahrscheinlich vorgetragen hat, freilich nicht mit Odysseus, sondern mit einem südfranzösischen Edelmann, Raimon del Bosquet, als Helden. Die cifonie mußte den Vortrag der Chansons noch eintöniger gestalten, als er ohnedies schon war, und zu ihrem Verfall beitragen. Mit dem Ende des 15. Jahrhunderts sind die Spielleute überhaupt so gut wie verschwunden, und nur sehr vereinzelt begegnen wir ihnen noch in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts.

S i haut canta q̃ trestout lont oi
⁊ dist cestui q̃ mlt li abeli



O ies signoz poz dieu q̇ ne menti
b oine cancho̅ dont li ver ſſ. furni

Josiane als Spielweib (aus dem „Bueve de Hanstone“). Nach einer Handschrift des 13. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris.

Wir begreifen nicht recht, daß die eintönige Melodie des Vortrags von den Hörern ertragen wurde. Das war freilich auch nur so lange der Fall, als der musikalisch verfeinerte Minnesang und der zum Vorlesen bestimmte Arthurroman sie noch nicht an bessere Kost gewöhnt hatten. Schriftstellern, die sich an lateinischen Dichtungen erfreuen konnten, kam der Vortrag der Spielleute sehr abgeschmackt vor. Sie nennen die Chansons verächtlich „Cantilenen“.

Der Umfang der Chansons ist sehr verschieden. Der Vortrag der kürzesten füllte kaum eine Stunde aus. Die längsten mußten auf zwei Tage verteilt werden und nahmen an jedem dieser Tage etwa vier Stunden in Anspruch. Der Spielmann sang aber keineswegs immer ein

Übertragung des obenstehenden Textes:

Si haut canta *que* trestout l'ont oi *et* dist cestui *que* m*out* li abeli:	So laut sang sie, daß alle es hörten, und sagte demjenigen, der ihr sehr gefiel:
Oiés, signor, por dieu *qui* ne menti boine cancho*n*, dont li ver *sont* furni!	„Hört, ihr Herren, um Gott, der nicht log, ein gutes Lied, dessen Verse trefflich sind!“

ganzes Lied vom ersten bis zum letzten Verse. Oft beschränkte er sich darauf, eine Episode vorzutragen, die vielleicht nur einige Strophen umfaßte. Er bequemte sich in dieser Beziehung den Wünschen seiner Zuhörer an.

Ursprünglich standen, um auf den Inhalt der Chansons näher einzugehen, die in den einzelnen Chansons gefeierten Helden untereinander nur in den altüberlieferten verwandtschaftlichen Beziehungen. Mehr und mehr aber trat das Bedürfnis ein, einen Zusammenhang zwischen den Chansons herzustellen und ihre Helden zu Familien zu vereinigen. So bildeten sich drei große Familien (geste, vom lateinischen gesta, eigentlich Geschichte): die Geste Pippins mit seinem Sohne Karl dem Großen und seinem Enkel Ludwig, auch „Königsgeste" genannt, die Geste Garins von Monglane, zu der besonders die treuen Vasallen gerechnet werden, und die Geste Doons von Mainz, welche vorzugsweise empörerische Vasallen in sich vereinigte. Diese Einteilung findet sich zuerst bei Bertrant de Bar-sur-Aube. Die erste Geste ist historisch gegeben, die zweite ist schon im 11. Jahrhundert im wesentlichen ausgebildet, die dritte ist jünger und in ihren verwandtschaftlichen Angaben weniger fest als die beiden anderen.

---

2. Die Königsgeste.

Der Geste Pippins gehören die drei ältesten Chansons an, die uns erhalten sind: das „Rolandslied", „Isembart" und „Karls Reise". Da das „Rolandslied" im gewöhnlichen Zehnsilbler, „Isembart" in Achtsilblern, „Karls Reise" in Zwölfsilblern gedichtet ist, so sind, mit Ausnahme des archaischen Zehnsilblers, hier alle Versarten vertreten, die überhaupt im Volksepos Verwendung gefunden haben. Man setzt die drei Dichtungen in das Ende des 11. oder in den Anfang des 12. Jahrhunderts. Die bedeutendste ist das „Rolandslied".

„Herr Karl, der König, unser großer Kaiser, War sieben volle Jahre in Hispanien", so beginnt die Chanson ohne die in späteren Chansons beständig wiederkehrende Anrede an die Hörer und Anrufung Gottes. Denn ursprünglich bildete das gesamte Epos eine Einheit, die einzelne Chanson nur eine Episode aus dem Ganzen, und daher konnte die Chanson ohne Eingang anheben, auch der Vortrag im Innern an einer beliebigen Stelle beginnen. Karl hat in Spanien die Burgen der Sarazenen erobert und gebrochen bis auf eine: Zaragoza, die von Marsilie (auf dem ersten i zu betonen) verteidigt wird. Dieser will sich unterwerfen, aber nur zum Schein, um Karls Abzug zu veranlassen, und läßt dies Karl durch eine Gesandtschaft mitteilen. Guenelon wird von Karl abgeschickt, um die Friedensbedingungen mit Marsilie zu verabreden. Er läßt sich von diesem erkaufen und verspricht, die unter der Führung des ihm verhaßten Roland stehende Nachhut des Heeres den Heiden preiszugeben. So geschieht's. Als das Hauptheer um einige Tagereisen voraus ist, wird die Nachhut im Thale Rencesvals von einer heidnischen Übermacht angegriffen. Zu spät benachrichtigt Roland den Kaiser durch einen Hornstoß von der Gefahr. Die Franken verrichten Wunder der Tapferkeit, fallen aber einer nach dem anderen. Zuletzt sind nur noch drei am Leben: Roland, Turpin, Walther. Auch diese beiden fallen, und der schwerverwundete Roland versucht vergebens sein Schwert Durendal am Felsen zu zertrümmern, damit es nicht in die Macht der Heiden gerät. Als diese Versuche mißlingen, legt er das Schwert unter sich, wendet den Blick dem Feinde zu und stirbt. Karl, der auf Rolands Hornruf herbeigeeilt ist und die Blüte seines Heeres erschlagen findet, verfolgt zunächst die fliehenden Heiden bis zum Ebro. Dann erst kehrt er nach Rencesvals zurück und bestattet die gefallenen Helden. Inzwischen aber ist unter der Anführung Baligants ein starkes heidnisches Heer in Spanien gelandet. Karl siegt in einer großen Schlacht, tötet den sarazenischen Heerführer und nimmt Zaragoza ein. Darauf zieht er nach Aachen zurück, wo dem Verräter Guenelon der Prozeß gemacht wird. Schließlich erscheint ein Engel, um Karl zu einer neuen kriegerischen Unternehmung aufzufordern. Karl sehnt sich nach Ruhe. „‚Gott', ruft er aus, ‚voll Mühsal ist mein Leben!' Den weißen Bart rauft er sich unter Thränen. Hier schließt die Mär, die Turoldus erzählet."

„Ci falt la geste que Turoldus declinet.“ Dieser Schlußvers, der nur in der ältesten Handschrift (der Oxforder) steht, gibt ein Rätsel auf. War Turoldus der Dichter des „Rolandsliedes“ oder der Schreiber der Oxforder Handschrift oder etwa der Verfasser einer echten oder fingierten lateinischen Quelle? Eine bestimmte Antwort ist unmöglich; doch spricht manches für die Annahme, daß Turoldus der letzte Bearbeiter der uns erhaltenen Chanson gewesen ist. Die lateinische Form des Namens läßt auf einen Kleriker schließen.

Die Baligant-Episode ist eine ursprünglich selbständige Dichtung, die dieser letzte Bearbeiter ungeschickt genug in den Text des „Roland“ eingeschoben hat. Durch ihre Entfernung erhalten wir eine geschlossene Handlung: Guenelons rachsüchtigen Plan, Überfall der Nachhut, Verfolgung der Heiden durch Karl, Bestrafung des Verräters. Den Höhepunkt bildet Rolands Tod, bei dessen Schilderung der Dichter länger verweilt, als es sonst seine Art ist, und den er in tiefergreifender Weise erzählt. Der Ausdruck des Dichters ist ernst und schlicht, aber voll Kraft und Adel. Nur einmal hat er einen Vergleich wirklich ausgeführt: „wie vor dem Hund eilt der verfolgte Hirsch, vor Roland fliehn die Heiden so dahin.“

„Hunderte von Versen“, sagt Gaston Paris, „kann man lesen, ohne auf ein überflüssiges Wort zu stoßen. Kein Flickwort wird angebracht, nichts dem Reim zuliebe gesagt: alles ist voll, nervig, fest, von dichtem Geflecht, aus stahlhartem Eisen; allerdings weder schmuckreich noch anmutig, aber stark wie ein guter Panzer und schneidend wie eine Schwertklinge. Nach Wohllaut wird nicht gestrebt: sind nur die Verse da, so ist es gleich, ob die Worte rauh klingen, ob Elisionen sich drängen, Konsonanten sich häufen. Die Verse folgen aufeinander ohne Wechsel in der Cäsur, ohne Übergreifen des Satzes von einem Vers auf den folgenden (Enjambement), meist aus einem ganzen Satz bestehend, mit dem Zeitwort im Präsens, in steifer Haltung, die keine Partikeln geschmeidig machen. Sie hallen einer nach dem andern dahin, wie Ritter, die in schwerer Rüstung einherschreiten. Und doch ergreift uns diese barbarische Poesie: gleich nach dem ersten Lesen ist man erstaunt, ja entzückt. Wenn man dann beim zweiten Lesen mit dieser kräftigen Sprache, dieser Versbildung voll Schroffheiten, diesen Sitten und diesem Ideal vertraut wird, wenn man sozusagen die schwere Rüstung selbst anlegt, so fühlt man sich von dem thatkräftigen Geist beseelt, der sie einst durchwärmte. In poetischem Schauen erfaßt man einen Kulturzustand, der dem unseren so fern liegt, eine weniger raffinierte, weniger komplizierte, weniger gebildete, aber jugendliche und lebensvolle Menschheit. Mit einer wahren Lust atmet man ihren kräftigenden Einfluß. Es weht einen der scharfe, reine Hauch der Bergluft an. Es ist beschwerlich, hinaufzuklimmen, aber man fühlt sich groß, wenn man oben ist.“

Von dem deutschen Epos unterscheidet sich das französische durch die Tiefe der christlichen Frömmigkeit, die jenem, das noch aus heidnischer Zeit herrührt, nicht im gleichen Maße eigen sein konnte. Allerdings hat der deutsche Übersetzer des „Rolandsliedes“, der Pfaffe Konrad, die Helden vor allem als christliche Glaubensstreiter geschildert, während in der französischen Chanson das christliche Element gegen das ritterlich-militärische und gegen das französisch-patriotische fast zurücktritt. Die Helden haben stets ihre persönliche Ehre, den Nachruhm im Liede, das süße Frankreich im Auge. Für die Liebe ist in ihren Herzen kein Raum. Roland gedenkt in der Todesstunde des süßen Frankreich, seines Herrn, des Kaisers, seiner Waffenthaten, aber nicht der Alde, seiner Braut.

Der historische Feldzug Karls nach Spanien fällt in das Jahr 778. Karl entriß den Mauren mehrere spanische Städte und rückte gegen Zaragoza vor. Nach den fränkischen Quellen nahm er auch dieses ein, was jedoch die arabischen Historiker leugnen. Die Nachricht von einem Aufstand der Sachsen zwang ihn zur Rückkehr. In den Pyrenäen überfielen die Basken die Nachhut des Heeres. Es war am 15. August. In hoc certamine, heißt es, plerique aulicorum quos rex copiis praefecerat, interfecti sunt (In diesem Kampfe sind die meisten Höflinge, die der König den Truppen vorgesetzt hatte, getötet worden); darunter Hruodlandus

Britannici limitis praefectus (Hruodlandus, der Graf der Bretonischen Mark). Herzog Lupus, der den Überfall leitete, wurde zur Strafe gehenkt. In der Sage sind die Basken durch die Sarazenen ersetzt worden. An die Stelle des Verräters Lupus ist Guenelon getreten, in dem wir vielleicht den Bischof Wenilo von Sens erkennen dürfen, der 859 von einem Konzil wegen Abfalls von Karl dem Kahlen bestraft wurde. Dann wurden die zwölf Pairs eingefügt und durch die Gesandtschaft des Marsilie die Erzählung eröffnet.

Das erhaltene „Rolandslied" zeigt eine leichte anglonormannische Färbung, die nur zum Teil vom Schreiber der ältesten Handschrift herrührt. Die nächste Vorstufe ist wahrscheinlich im Anfang des 11. Jahrhunderts im Südwesten des damaligen Frankreich gedichtet worden, in der Bretagne oder in Anjou. Sie könnte mit der bei Hastings (1066) vom Spielmann Taillefer gesungenen Chanson identisch gewesen sein (s. die untenstehende Abbildung). Die ursprünglich selbständige Baligant-Episode verherrlicht die Normannen und ist sicher in der Normandie verfaßt.



Der Spielmann Taillefer in der Schlacht bei Hastings. Darstellung vom Teppich von Bayeux (11. Jahrhundert). Nach Jubinal-Sansonettis Nachbildung des Teppichs, Paris 1838.

Im Laufe des 12. Jahrhunderts wurde das „Rolandslied" umgestaltet, indem man an die Stelle der Assonanz den reinen Reim zu setzen suchte, und es entstand die sogenannte „Chanson de Roncevaux". Sie lehnt sich im größeren Teile an den älteren Text an, doch ist ihr Schluß frei hinzugedichtet.

Für die Beliebtheit der „Chanson de Roland" spricht auch das Bestreben späterer Dichter, daran anzuknüpfen, indem sie teils darauf vorbereiten, teils eine Art Fortsetzung geben. Jenes ist der Fall am Schluß des „Girart von Vienne" und im „Gui de Bourgogne", dieses im Anfang von „Aimeri de Narbonne", „Anseïs de Carthage", „Gaydon" und „Guiteclin".

Weit jüngere Ereignisse als das „Rolandslied" schildert die Chanson „Isembart".

König Ludwig hat eine Schwester mit dem Herzog Garin vermählt und ihr das Ponthieu als Mitgift gegeben. Von ihren Söhnen Isembart und Girardin wird jener an den dänischen Hof entsandt, um Tribut einzufordern. Als er zurückkommt, ist sein Bruder von Ludwigs Mannen umgebracht worden. Er tötet, um Rache zu nehmen, zwei Knechte an des Königs Tisch und entflieht, erst nach dem Ponthieu, dann nach England. Als er vor der Bestrafung des Königs auch dort nicht sicher ist, fährt er über Meer zu dem Sarazenen Gormund, tritt zum Islam über und wird Gormunds Schwiegersohn. Nun erfolgt ein Einfall in Frankreich an der unteren Somme. Das Kloster Saint-Riquier wird in Brand gesteckt, die Gegend geplündert. Als Ludwig von dem Einfall hört, zieht er gegen den Feind und besiegt ihn bei Amiens. Gormund und Isembart fallen in der Schlacht. Ludwig stirbt kaum dreißig Tage nachher an den empfangenen Wunden.

Wir kennen den Inhalt der Chanson nur aus späteren Berichten. Erhalten ist uns von ihrem Texte nur ein Bruchstück, das uns das Ende des Kampfes erzählt. Die kurze Satzbildung, die rasche Wiederkehr der Reime (die Chanson besteht aus achtsilbigen Versen) gibt dem Ausdruck etwas Hastiges, Ruheloses, das an ansprengende Rosse und hallende Schwerthiebe gemahnt. Am Schlusse von sechs Laissen findet sich ein Refrain aus zwei Reimpaaren; keine andere Chanson kennt etwas Ähnliches:

Als tot der Krieger sank zur Erd',
Trieb er zurück das led'ge Pferd.

Das Banner wehte vor ihm her,
Und neuen Schild nimmt er zur Wehr.

König Ludwig III. schlug am 3. August 881 bei Saucourt an der Sommemündung ein Wikingerheer, das in sein Land eingefallen war und die dortige Gegend verwüstet hatte. Auf diese Schlacht bezieht sich das deutsche Ludwigslied, das einen ganz anderen Charakter zeigt als das französische. Das letztere, in welchem Gormund, der historische Gorm oder Guthrun, als heidnischer Heerführer gilt, war bereits Hariulf, dem Chronisten von Saint-Riquier, 1088 bekannt. Doch ist der Text des uns erhaltenen Bruchstücks etwas verjüngt. Isembart könnte, wenn er überhaupt der Geschichte angehört, einem anderen Zusammenhang entlehnt sein: ein Isembard kämpfte 872 bei San Martino in Italien auf seiten der Sarazenen gegen Kaiser Ludwig II.

Während „Roland" und „Isembart" historischen Inhalt haben, ist die dritte der alten Chansons ganz unhistorisch, die „Reise Karls nach Jerusalem und Konstantinopel". Sie umfaßt nur 870 Alexandriner und gilt für das älteste französische Gedicht, das diesen Vers anwendet. Sie ist offenbar im Juni auf dem großen Jahrmarkt von Saint-Denis, dem sogenannten „Lendit", wo die Reliquien ausgestellt wurden, vor den Besuchern gesungen worden.

Karl möchte sich davon überzeugen, ob Kaiser Hugo in Konstantinopel wirklich persönlich stattlicher ist und an seinem Hofe größere Pracht entfaltet als er selbst. Er zieht mit einer starken Gefolgsschar, die sämtlich als Pilger ausgerüstet sind, nach Jerusalem. Dort tritt er mit den zwölf Pairs in eine Kirche ein, wo einst Gott selbst die Messe sang mit den zwölf Aposteln. Noch stehen die zwölf Stühle, auf denen sie zu sitzen pflegten, um den Hauptstuhl herum. Karl läßt sich mit den Pairs auf diesen Stühlen nieder. Ein Jude, der in die Kirche tritt und dem majestätischen Blick des Kaisers begegnet, glaubt den Herrgott selbst mit seinen Aposteln vor sich zu sehen und meldet dies dem Patriarchen, der in einer glänzenden Prozession den Kaiser begrüßt und ihm feierlich den Beinamen des Großen beilegt. Karl erhält zum Geschenk einen Kreuzigungsnagel, die Dornenkrone, die Abendmahlsschüssel, Haare aus Petrus' Bart, Milch der Maria und ein Stück von ihrem Hemd und zieht nach viermonatigem Aufenthalt von Jerusalem weiter nach Konstantinopel. Vor der Stadt trifft er den Kaiser Hugo, wie er mit einem goldenen Pfluge pflügt. Hugo führt die Franken nach seinem Palast, dessen Wunder sie anstaunen. Als die Gäste nach beendigtem Mahle in einen Saal schlafen gehen, wollen sie sich mit Scherzen die Zeit vertreiben. Ein jeder soll sich irgend einer unmöglichen That vermessen. Roland vermißt sich, so ins Horn zu stoßen, daß ein großer Sturm entsteht und in der Stadt alle Thüren auffliegen. Turpin, der Erzbischof, will über zwei laufende Rosse hinweg auf ein drittes springen, Ogier die Hauptstütze, auf der der Palast ruht, niederreißen, daß das ganze Gebäude zusammenstürzt u. s. w. Ein Spion Hugos, der die Franken belauscht hat und ihre Prahlreden (gab) für Ernst nimmt, meldet alles seinem Herrn, und dieser verlangt nun, daß die Franken ihre Prahlereien zur Wahrheit machen, sonst will er ihnen das Haupt abschlagen. Mit Gottes Hilfe gelingen drei der gab, womit sich Hugo zufrieden erklärt. Als die beiden Kaiser ihre Größe messen, erweist sich Karl um einen Fuß größer als Hugo. Er zieht befriedigt und reich beschenkt nach Saint-Denis zurück, wo er die mitgebrachten Reliquien niederlegt.

Man sieht, daß diese Chanson, die überhaupt stark aufträgt, mit derbem Humor gewürzt ist. Man möchte den Reliquienglauben darin verspottet, die Übertreibungen der Chansons de geste ironisch überboten sehen. Doch daran ist nicht zu denken. Es sind bloße Späße, nicht sehr zarte, aber ohne satirische Beimischung.

Karls Beziehungen zu Jerusalem und dem griechischen Kaiser sind aus der Geschichte bekannt. Daß er selbst in den Orient gereist sei, ist eine Mönchslegende, die im 10. Jahrhundert auftaucht und immer weitere Verbreitung findet, bis das Mittelalter geradezu Karls Zug als den ersten Kreuzzug bezeichnet. Die Legende war zuerst in einer ernsten französischen Dichtung („Miran") behandelt worden, die von der norwegischen Karlamagnussage kurz wiedergegeben wird.

Karl zieht da, ein Gelübde erfüllend, nach Jerusalem und Konstantinopel, steht dem griechischen Kaiser gegen die Sarazenen bei, deren König Miran er gefangen nimmt, und erhält zum Dank dafür unter anderen Reliquien die Spitze der heiligen Lanze. Er läßt sie in den Griff seines Schwertes setzen, das deshalb Joiose (Freudenreich) genannt wird.

Diese Chanson, die dem Dichter des „Roland“ bekannt war und vom Verfasser einer ausführlichen lateinischen Legende des 11. Jahrhunderts benutzt wurde, hat offenbar zu der Abfassung der erhaltenen Karlsreise die Anregung gegeben. Eine Art Fortsetzung zu der letzteren hat man etwa im 14. Jahrhundert verfaßt, doch ist sie uns nur in späterer Bearbeitung erhalten.

In Anknüpfung an den Tod des Olivier, der oben nicht erwähnt worden ist, wird dieser zum Schwiegervater Hugos gemacht und ihm ein Sohn Galien gegeben, der auszieht, seinen Vater zu suchen, und unter anderen Abenteuern die Schlacht bei Ronceval mitmacht.

Die drei Chansons, die wir bis jetzt kennen gelernt haben, zeigen gegenüber dem farblosen Ausdruck der von Hildegarius überlieferten Verse (vgl. S. 18) einen Fortschritt. Doch sind wir nicht berechtigt, sie als den Höhepunkt des französischen Epos anzusehen. Sie sind noch frei von der Häufung stereotyper Wendungen, von der ermüdenden Weitschweifigkeit mancher späteren Chanson; doch hat die Folgezeit auch auf diesem Gebiete noch einige bedeutende Dichtungen hervorgebracht.

Da zahlreiche Chansons noch ungedruckt, die allerwenigsten kritisch herausgegeben sind, ist eine streng historische Behandlung dieser Dichtungsgattung zur Zeit unmöglich. Wir müssen uns notgedrungen an die alte Einteilung in Gesten halten, die oben erwähnt wurde. Drei Dichtungen der geste Pepin haben wir kennen gelernt.

Aus dem Kreise der Königsgeste ist außer Jean Bodel nur ein Dichtername von Bedeutung zu nennen: der des Adenet (d. h. Adamchen) Le Roi. Adenet, ein Brabanter, war Menestrel (Sänger) Herzog Heinrichs III. von Brabant, der ihn ausbilden ließ und selbst einige Minnelieder verfaßte. Nach dem Tode des Herzogs, bei dem er zugegen war (1261), blieb er im Dienste seiner Söhne, bis er in den des Grafen von Flandern (Gui de Dampierre) übertrat. Im Gefolge Guis machte er 1269 den Kreuzzug mit und weilte mit seinem Herrn in Sizilien. Er lebte dann eine Zeitlang in Paris am Hofe der Maria, einer Tochter seines ersten Beschützers, die seit Ende 1274 Königin von Frankreich war, aber 1297 finden wir ihn wieder am Hofe des Grafen von Flandern. Er heißt in den Reiserechnungen Adan le menestrel. Sein Name Le Roi bedeutet wahrscheinlich soviel wie roi des menestrels (Vorsteher der Musikergilde).

Adenet hat zu einer Zeit, wo die Chansons de geste dem Empfinden der höfischen Gesellschaft längst nicht mehr entsprachen, den Versuch gemacht, einige dieser alten Volksgesänge für den Geschmack der feineren Kreise umzudichten, nämlich „Berte“, die „Enfances Ogier“ (Jugendthaten Ogiers) und den „Siège de Barbastre“ (Belagerung von Barbastre), also aus jeder der drei Gesten eine Chanson. Den „Ogier“ dichtete er nicht vor 1280 (wo Gui Graf von Flandern wurde). In den beiden anderen Chansons, „Berte as grans piés“ (Bertha mit den großen Füßen) und „Bueve de Comarchis“, hat er eine Art alternance (Abwechselung männlicher und weiblicher Reime) durchgeführt, indem er, außer bei gewissen Endungen, wo dies nicht möglich war, wie bei a oder és, auf eine Laisse mit männlichem Ausgang jedesmal eine weibliche Laisse mit demselben, nur um e vermehrten Ausgang folgen ließ. Adenet ist ein Geistesverwandter des um hundert Jahre älteren Herbert, des Dichters von „Foucon de Candie“ (vgl. S. 36): er ist ein gewandter Verskünstler, ein glatter Erzähler, kurz ein Virtuos der Form.

Auf Grund einer älteren, uns nicht erhaltenen Chanson erzählt Adenet, wie Pippin sich um die Hand der Berte as grans piés, einer ungarischen Prinzessin, bewirbt, wie Berthas Kammerfrau dadurch, daß sie ihrer Herrin den zukünftigen Gemahl als eine Art Blaubart schildert, diese zur Flucht veranlaßt und ihre eigene Tochter Aliste als angebliche Bertha mit Pippin vermählt, wie Aliste dem Pippin zwei Söhne schenkt, Heudri und Rainfroi, und wie schließlich bei einem Besuch der Königin von Ungarn, der Mutter der echten Bertha, der Betrug entdeckt wird. Bertha wird in ihre Rechte eingesetzt und später Mutter Karls des Großen, dessen Mutter in der That Bertha von Laon hieß.

Mit der Jugend Karls des Großen beschäftigt sich die Chanson „Mainet", in Alexandrinern, teilweise assonierend, aus dem 12. Jahrhundert.

Heudri und Hainfroi, die Söhne der falschen Bertha, haben Pippin und Bertha vergiftet. Hainfroi verwaltet das Reich und läßt den jungen Karl in der Küche unter der Obhut des treuen Dieners David aufwachsen. Da dieser für Karls Sicherheit besorgt ist, flüchtet er ihn nach Toledo an den Hof des Sarazenenkönigs Galafre, wo Karl den Namen Mainet (Deminutiv von Magnus), David den Namen Esmeré annimmt. Bald verliebt sich Galafres Tochter Galie in Mainet. Der König will sie dem Fremden zur Gattin geben, wenn er den Führer des feindlichen Heeres, Braimant, im Zweikampf besiegt und ihm dessen Kopf überbringt. Mainet wird nach einigen Waffenthaten von Galafre zum Ritter geschlagen und erfüllt die Bedingung, an welche seine Verheiratung mit Galie geknüpft ist. Nachdem die Franzosen mit knapper Not einem Hinterhalt entgangen sind, den ihnen Marsile, Galafres ältester Sohn, gelegt hatte, befreien sie in Rom den von den Sarazenen belagerten Papst, ziehen mit diesem nach Frankreich, und Karl bemächtigt sich des ihm zukommenden Thrones, indem er die Usurpatoren besiegt und aufhängen läßt.

Wir haben von dieser Dichtung nur einige Bruchstücke; doch kennen wir den Inhalt des Ganzen aus der späten Nachdichtung des Girart von Amiens und aus deutschen, italienischen und spanischen Bearbeitungen, die zum Teil auf andere Fassungen zurückgehen. Die Darstellung ist nicht ohne Leben und Bewegung. In einer Episode scheint Chlothars Kampf mit Bertoald (vgl. S. 18) nachgeahmt zu sein.



Jean Bodel.
Nach einer Handschrift aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, in der Arsenalbibliothek zu Paris.

Den historischen Kern der Chanson bildet die Verfolgung Karl Martels durch Chilperich (auch Childerich = Heudri) und Raginfrid (auch Rainfroi = Hainfroi). Die Heldensage kennt im allgemeinen nur drei Karolinger: Karl, seinen Vater Pippin, seinen Sohn Ludwig. Daher sind die verschiedenen Karle mit Karl dem Großen, die verschiedenen Ludwige mit dessen Sohn zusammengeworfen.

Ohne bestimmt erkennbaren historischen Hintergrund ist die Chanson „Aspremont", die uns in einer normannischen Fassung in gereimten Zehnsilblern aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts überliefert ist. Sie erzählt Rolands erste Heldenthaten im Kampfe mit Sarazenen in Italien, die Gewinnung des Schwertes Durendal und seinen Ritterschlag. In einigen Zügen sind bereits die Sagen vom ersten Kreuzzug verwertet.

Wie hier Roland, so spielt Olivier eine Hauptrolle als Besieger des heidnischen Riesen Fierabras in der nach diesem benannten Chanson. Die Heiden hatten die Passionsreliquien aus Rom geraubt, wie in einer selbständig abgefaßten Einleitung erzählt wird. Sie werden ihnen wieder abgenommen und nach Saint-Denis geführt. Die ganze Dichtung ist in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts verfaßt worden, um zu der Reliquienausstellung auf dem „Lendit" von Saint-Denis (vgl. S. 27) gesungen zu werden, für welche auch „Karls Reise" bestimmt war. Sie ist wie diese in Alexandrinern gedichtet und zeigt geringe epische Kraft.

Auch Karls Sachsenkriege haben im Volksgesange fortgelebt. Wir kennen zwei Umarbeitungen einer alten Chanson: die eine in der norwegischen Übersetzung der Karlamagnussaga, wo vier französische Alexandriner stehen geblieben sind, die andere von dem Dichter Jean Bodel aus Arras (s. die obenstehende Abbildung) in demselben Versmaße. Man unterscheidet jene

als „Guitalin“ von dieser, dem „Guiteclin“, weil der Name des Sachsenherzogs Wittekind in den Dichtungen diese Formen angenommen hat. In jener folgt die Schlacht von Ronceval auf den Sachsenkrieg, in dieser geht sie ihm voraus. Vielleicht hat Bodel die historische Thatsache gekannt, daß sich ein Sachsenaufstand unmittelbar an den spanischen Feldzug anschloß (vgl. S. 25). Beide Chansons gehören noch in das 12. Jahrhundert.

Über Bodels Leben wissen wir nur, daß es einen traurigen Abschluß fand. Er hatte als Menestrel in Arras gelebt und 1202 das Kreuz genommen, als die Zeichen des Aussatzes, die an seinem Körper sichtbar wurden, ihn zwangen, von seinem Vorhaben abzustehen. Der Aussätzige wurde damals für bürgerlich tot erklärt, seine Güter wurden eingezogen, er selbst einem Siechenhause überwiesen. Bodel nahm in einem Gedicht, „Congiés“ (Abschiedsworte) betitelt, von seinen Freunden und Mitbürgern — verheiratet war er nicht — Abschied und ist im Jahre 1210 in dem Aussätzigenspital zu Arras gestorben.

Bodel beginnt mit einer fabelhaften Vorgeschichte Frankreichs. Auf Chlodwig, Frankreichs ersten König, folgt sein Sohn Floovant, der seine Tochter mit dem Sachsenkönig Brunamont vermählt. Dieses ist der Grund, weshalb die Sachsen später Ansprüche auf Frankreichs Thron erheben; sie werden aber wiederholt zurückgeschlagen. Die Nachricht von Karls Niederlage bei Ronceval gibt ihnen neuen Mut. Unter der Führung Guiteclins überschreiten sie den Rhein, raubend und mordend. Karl, der in Laon residiert, will sogleich gegen sie ins Feld rücken, aber seine Barone verweigern ihm die Heerfolge, weil sie sich hinter den von Abgaben befreiten Herupois, d. h. den Bewohnern der Normandie und der östlich und südöstlich an diese angrenzenden Landschaften, zurückgesetzt fühlen. Von Karl aufgefordert, die Abgabe zu entrichten, verstehen sich die Herupois zwar dazu, allein in einer für Karl sehr beleidigenden Form: sie bringen als Abgabe aus Eisen geprägte Münzen an der Spitze ihrer Lanzen, um Karl zu verhöhnen, und zwingen ihn, sich vor ihnen zu demütigen. Dann rückt Karl gegen die Sachsen ins Feld. Lange stehen die feindlichen Heere, durch den Rhein getrennt, einander gegenüber. Die Sachsen versuchen vergebens, in einem nächtlichen Überfall des fränkischen Heeres Herr zu werden. Karl ruft die Herupois herbei, die bis dahin nicht am Kriege teilgenommen haben, und besiegt mit ihrer Hilfe den Feind auf dem rechten Rheinufer.

Was dieser Chanson ihren besonderen Charakter verleiht, ist die Vorliebe Bodels für Ausmalung von Liebesszenen. Unter den fränkischen Helden stehen im Vordergrund Rolands Bruder Baudoïn und der junge Berart von Mondidier. Jener hat eine Liebschaft mit der Frau des Guiteclin, Sebile, dieser mit einer Nichte des Guiteclin, Helissent. Die Helden schwimmen zuweilen, allen Gefahren trotzend, zu einem Stelldichein über den Fluß. Diese dem Geiste der Chanson ursprünglich fremden Elemente wirken störend, ja abstoßend. Nachdem Karl zwei Jahre hindurch am Rhein gestanden hat, ohne wesentliche Erfolge zu erzielen, läßt er durch deutsche Arbeiter eine Brücke über den Rhein schlagen und siegt in einer gewaltigen Schlacht über Guiteclin, der von Karls Hand fällt. Baudoïn erhält mit der Sebile die Herrschaft über die Sachsen. Diese aber empören sich auch gegen ihn und ziehen mit einer gewaltigen Heeresmacht vor Dortmund (Tremoigne), die Hauptstadt des Sachsenlandes. Baudoïn ruft Karl zu Hilfe und erkämpft, als dieser eintrifft, einen glänzenden Sieg, fällt aber zugleich mit Berart in der Schlacht. Sachsen wird einem Sohn des Guiteclin gegeben, der sich taufen läßt. Sebile geht ins Kloster.

Die norwegische Fassung zeigt, daß die Liebesgeschichte zwischen Baudoïn und Sebile nicht erst von Bodel eingeführt worden ist; doch hat dieser die Liebesszenen bedeutend erweitert. Auch hat er, mit Rücksicht auf die bereits vorhergegangene Schlacht bei Ronceval, Roland, der in seiner Quelle eine bedeutende Rolle spielte, ganz ausgeschieden und dessen Thaten vielfach auf Baudoïn übertragen.

Es ist wahrscheinlich, daß die alte Chanson, welche die Herupois verherrlichte, im westlichen Neustrien entstanden ist. Es hat in der Entwickelung des französischen Epos eine Zeit gegeben, wo die einzelnen Dichtungen mehr eine provinzielle Entstehung und Verbreitung hatten. Später wurden sie allmählich durch das ganze Land getragen, in anderen Provinzen umgedichtet und hierbei durch das Streben nach cyklischer Einheit miteinander in Beziehung gesetzt. Nach Gaston

Paris ist z. B. das „Rolandslied" in seiner ältesten Fassung da entstanden, wo Roland als Graf der Bretonischen Mark persönlich gekannt sein mußte, in der französischen Bretagne; doch wird gerade diese Chanson sehr früh zum geistigen Gemeingut Frankreichs geworden sein, während andere Lieder bis in die litterarische Zeit hinein nicht weit über die provinzielle Verbreitung hinaus gelangten. Dahin gehört die merkwürdige, um 1200 in Zehnsilblern verfaßte Chanson „Aquin", die gleichfalls aus der Bretagne stammt.

Karl hat gerade die Sachsen unterworfen, als die Nachricht von einem Einfall der Normannen (gent de nort païs), die aber gleich den Sachsen auch als Sarazenen bezeichnet werden, zu ihm gelangt. Ihr Kaiser Aquin hat zu seiner Residenz die Stadt Guidalet (Saint-Malo) erwählt. Karl, der in Eilmärschen nach der Bretagne gerückt ist, nimmt nach langen Kämpfen Guidalet ein.

Merkwürdig ist, daß in dieser Chanson Rolands Eltern Tiori und Baquehert, eine Schwester Karls, genannt werden. Sicher liegt ein historischer Wikingereinfall zu Grunde, vielleicht der des Inco von 930; doch kann der Name Aquin auch auf einen Hákon deuten. Der berühmte Connétable Bertrand du Guesclin führte auf Aquin seine Abstammung und seinen Namen (le Glay Aquin, Turm bei Vannes) zurück.

Noch geringer ist die Rolle, welche Karl im „Huon von Bordeaux", einer in assonierenden Zehnsilblern abgefaßten Chanson des 12. Jahrhunderts, spielt.

Die beiden Söhne des Grafen Seguin von Bordeaux, Huon und Gerart, werden in der Nähe von Paris in einem Walde überfallen. Huon tötet den Angreifer und erfährt dann erst, daß er Charlot, den Sohn Kaiser Karls, erschlagen hat. Als Sühne wird ihm vom Kaiser auferlegt, nach Babylon, d. h. Kairo, zu reisen und einen Auftrag Karls an den Admiral Gaudisse auszurichten. Er soll dem ersten Heiden, der ihm im Palast begegnet, den Kopf abschlagen, die schöne Esclarmonde, Gaudisses Tochter, dreimal küssen, dem Admiral seinen weißen Bart und vier Backenzähne für Karl abverlangen. Führt Huon dies nicht in vorgeschriebener Weise aus, und kehrt er zurück, ohne diese sonderbaren Gaben mitzubringen, so winkt ihm der Galgen. Huon macht sich auf die Reise, zunächst nach Italien, um den Segen des Papstes zu erflehen. Als er schon weit jenseits des Kumanenlandes ist, wandert er durch den Wald, in welchem der zauberkundige, buckelige Zwerg Alberon, der wilde König, dem niemand entrinnen kann, sein Wesen treibt. Alberon sieht wie ein fünfjähriger Knabe aus und lebte doch schon vor Christi Geburt, da Cäsar sein Vater und die Fee Morgue seine Mutter war. Er erscheint Huon im Walde und verspricht, nachdem er Huon und dessen Begleiter beruhigt hat, seine Hilfe. Auch gibt er ihm einen goldenen Becher, der sich auf Wunsch von selbst mit Wein füllt, und ein Horn aus Elfenbein, dessen Ton von Alberon auch aus der größten Ferne gehört wird und ihn sofort in die Nähe des Blasenden gelangen läßt. Mit Alberons Hilfe glückt es dem jungen Helden, in Babylon die ihm von Karl gestellten Aufgaben zu lösen. Besonders Esclarmonde hat ihm die Erfüllung der auf sie bezüglichen Bedingung erleichtert; sie begleitet ihn als seine Gattin nach Frankreich. Dort muß Huon sich gegen seinen eigenen Bruder Gerart verteidigen, der ihm die Beweisstücke aus dem Orient abnimmt; doch erscheint zur rechten Zeit der hilfreiche Zwerg, der Karl den Großen über die Leistungen Huons in Babylon aufklärt.

Sprache und Inhalt zeigen, daß die Chanson in der Stadt Saint-Omer gedichtet ist, die oft darin erwähnt wird. Man kann sie zu dem merowingischen oder zu dem karolingischen Sagenkreise rechnen, je nachdem man mehr das mythische oder mehr das historische Element betont. Es sind nämlich im „Huon" zwei Sagen verschmolzen, die ursprünglich nichts miteinander zu thun hatten.

Die eine, die wir aus der Anspielung einer Chanson de geste kennen, erzählte, wie der Sohn des Herzogs Seuwin von Bordeaux, Huon, am Hofe zu Paris einen Grafen erschlug und, aus Frankreich verbannt, sich nach der Lombardei begab und dort im Palast eine Liebschaft anknüpfte. Diese Sage hat historischen Hintergrund. Graf Seguin von Bordeaux fiel 845 im Kampfe gegen die Normannen. Der 847 geborene Karl, Karls des Kahlen Sohn, ist wirklich so anmaßend und boshaft gewesen, wie die Sage ihn darstellt. Er lauerte nachts im Walde Cuise unweit Compiègne einem Ritter Alboin auf, der als Angegriffener sich wehrte und den Königssohn, den er nicht erkannte, schwer verletzte (864).

Die andere Sage entstammt dem deutschen Heidentum. Alberon, später Auberon (Oberon), ist der Alberich der deutschen Heldensage (vgl. S. 17). Im deutschen „Ortnit" ist er dem Helden in ganz ähnlicher Weise wie Alberon im „Huon" behilflich, und nach einer freilich nur aus späterer Zeit erhaltenen Sage war ein Bruder des Alberon der diesem feindliche Zauberer Alberich, der seinem Sohne Walbert zu der Hand einer Prinzessin in Konstantinopel verhalf (vgl. S. 19). Das Interesse Alberichs für den von ihm beschützten Helden findet seine natürliche Erklärung in diesem verwandtschaftlichen Verhältnis, das im „Ortnit" bewahrt blieb.

Die uralte fränkische Sage hat in Deutschland fortgelebt und im „Ortnit" ihren späteren Niederschlag gefunden wie in Frankreich im „Huon von Bordeaux". In dieser letzteren Dichtung zeigt sich ein Eindringen phantastischer Elemente, die der fränkischen Heldensage fremd sind und bretonischem Einfluß entstammen. Es ist bezeichnend, daß die bretonische Fee Morgue als Alberons Mutter genannt wird.

---

3. Die Geste Garin.

Nächst der Königsgeste ist die Geste Garin die bedeutendste. Ihr gehören zweiundzwanzig Chansons an, wozu noch einige verlorene kommen. Alles gruppiert sich hier um den Helden Guillaume, dem der historische Wilhelm zu Grunde liegt. Dieser war als Sohn eines fränkischen Grafen Theoderich, eines Anverwandten des Königs, und der Alda, einer Tochter Karl Martels, gegen 754 geboren. Er hatte noch sechs Geschwister. Seine Eltern sandten ihn nach dem Tode Pippins an den Königshof, wo er feine Sitte und Kriegstüchtigkeit sich aneignen sollte. Gegen 790 wurde er als Herzog dem als Kind zum König von Aquitanien gekrönten Ludwig beigegeben, um in seinem Namen oder mit ihm die Regierung zu führen. Da hatte er Gelegenheit, 793 einen Einfall der Sarazenen am Orbieu unweit Narbonne zurückzuschlagen, und nahm 803 mit Ludwig Barcelona ein. Schließlich (806) ging der Tapfere in das von ihm selbst gegründete Kloster Gellone (jetzt Saint-Guilhem-le-Désert; s. die Abbildung, S. 33), wo er am 28. Mai 812, im Ruf der Heiligkeit stehend, gestorben ist. Seine Gemahlin hieß Witburg.

Einige der wichtigsten dieser Thatsachen sind auch in der Sage festgehalten, doch hat diese Wilhelm, der dem anfangs noch unmündigen, dann sehr jugendlichen König Ludwig zur Seite stand, weil dieser allgemein als König von Frankreich und als Nachfolger Karls bekannt war, Karl überleben lassen und die Hauptereignisse aus Wilhelms Leben in die Regierungszeit Ludwigs des Frommen verlegt. Nur in der norwegischen Version ist das historische Verhältnis gewahrt, indem Karl der Große ihn überlebt. Wilhelms Aufwachsen an Karls Hof und erste Heldenthaten erzählen zwei von einander unabhängige Darstellungen: die (Pikardischen) „Enfances Guillaume" (d. h. die Jugendthaten Wilhelms) und die (Westchampagnischen) „Nerbonois" (d. h. Narbonner). Eine andere Chanson erzählt die Krönung Ludwigs, eine andere das Mönchsleben Wilhelms. Auch die Thaten anderer Wilhelme sind auf jenen ältesten Wilhelm übertragen worden; doch ist es nicht immer möglich, die einzelnen Personen bestimmt zu entwirren. Sicher ist sein eigener Urenkel, der im Kloster Brioude seinen Schild niederlegte und 918 als Laienabt des Klosters starb, mit ihm verwechselt worden. Die erhaltenen Fassungen dürfen wohl in den Anfang des 12. Jahrhunderts gesetzt werden, bis auf die „Nerbonois", die um ein Jahrhundert jünger sind.

Die „Enfances Guillaume" sind uns in vier Redaktionen erhalten, von denen jede folgende die vorhergehende zur Grundlage hat. Die „Nerbonois" haben denselben Inhalt wie die „Enfances".

Aimeri von Narbonne entsendet vier seiner Söhne, darunter Wilhelm, an den Hof Karls des Großen, der für ihre weitere Ausbildung Sorge tragen soll. Sie werden von Karl zu Rittern geschlagen, und Wilhelm wird sogar zum Fahnenträger ernannt. Indessen benutzen die Sarazenen ihre Abwesenheit, um Narbonne anzugreifen, und eine Botschaft der Belagerten ruft sie zurück nach der Heimat, die sie mit den Waffen in der Hand von ihren Bedrängern befreien. Diese Ereignisse sind in den „Enfances“ durch Einschaltung einer Liebesgeschichte Wilhelms mit der Sarazenin Orable, in den „Nerbonois“ durch spaßhafte Abenteuer von Wilhelms Bruder Ernaut erweitert worden. Letztere sind damit motiviert, daß Aimeri dem Ernaut den Seneschalposten an Karls Hofe verspricht und Ernaut sich noch vor seinem Eintreffen bei Karl als Seneschal aufspielt, was dann zu allerlei komischen Situationen führt.



Die Abtei Saint-Guilhem-le-Désert (Departement Hérault). Nach einer Photographie des Herrn Henri Itier in Montpellier. Vgl. Text, S. 32.

Die Belagerung von Narbonne hat ihren historischen Hintergrund in den Kämpfen Karl Martells und Pippins um die von den Sarazenen besetzte Stadt. Nun haben wir ein lateinisches Bruchstück aus dem 11. Jahrhundert, das berühmte Haager Bruchstück, das die Belagerung einer Stadt erzählt, bei welcher die Söhne Aimeris, der jedoch nicht genannt ist, gegen die Sarazenen kämpfen. Auch die Stadt ist nicht genannt, doch ist es sehr wahrscheinlich, daß es sich um Narbonne handelt. In einem bestimmten Zuge trifft die Schilderung des Bruchstücks mit der der „Nerbonois“ zusammen: daß bei Nacht im Wasser gekämpft wird und die Pferde bis an den Bug im Wasser stehen. Der Text des Bruchstücks ist zwar Prosa, doch sieht man leicht, daß ein Gedicht zu Grunde liegt, dessen Hexameter sich durch Wortverschiebungen und geringe Veränderungen herstellen lassen. Dieses lateinische Gedicht aber muß weiter auf einer Chanson

te beruhen, die wir dem 10. Jahrhundert zuschreiben dürfen. Die Schilderung ist fast so ausführlich wie in den späteren Chansons, und auch einzelne Züge des Bruchstücks kehren in diesen wieder: daß dem Kämpfer beide Arme von Blut gefärbt sind; daß zugespitzte Pfähle und Feldblöcke aus der Burg herabgeworfen werden; daß Borel mit seinen Söhnen unter den Heiden kämpft. Die alte Chanson wird in ihrer Darstellung den erhaltenen Gedichten nicht fern gestanden und sich auch in ihrem Umfang diesen genähert haben.

„Ein König, der Frankreichs goldene Krone trägt, muß ein braver Mann sein und tapfer von Person. Hat einer ihm ein Unrecht zugefügt, darf er ihn der Rache nicht entrinnen lassen. Läßt er dies zu, ist er der Krone unwert.“ So heißt es im Anfang von „Ludwigs Krönung“ (Coronement Looïs), die vielleicht in Reims im Anfang des 12. Jahrhunderts verfaßt wurde. Inhaltlich setzt sich die Chanson aus fünf kurzen Erzählungen zusammen, die auf verschiedenen Ereignissen des 9. und 10. Jahrhunderts beruhen und die Thaten mehrerer Helden auf den berühmten Wilhelm übertragen.

Weitverbreitet war der Inhalt des zweiten Abschnitts. Wilhelm war durch Berührung mit dem Arm des Petrus am ganzen Körper unverwundbar gemacht worden, außer an der Nasenspitze, die man zu berühren vergaß; es erinnert das an die Achillesferse und den Fleck zwischen Siegfrieds Schultern. Er wurde in Rom im Zweikampf mit einem Riesen gerade an der verwundbaren Stelle verletzt und daher „Wilhelm Kurznase“ (al cort nes) zubenannt.

Als unhistorisch, aber doch als alt sind vier weitere Chansons zu bezeichnen: die „Wagenfahrt nach Nimes“ (Charroi de Nimes; s. die beigeheftete farbige Tafel „Darstellungen zu den Chansons von Guillaume d'Orange“), die „Einnahme von Orange“ (Prise d'Orange), das „Gelübde Viviëns“ (Covenant Viviën) und „Aliscans“.

In der „Wagenfahrt nach Nimes“ vergißt Ludwig bei der Austeilung erledigter Lehen Guillaume. Dieser stellt ihn zur Rede und hält ihm vor, was er alles für ihn, den Undankbaren, gethan hat. Schließlich erbittet sich Guillaume die spanische Mark nebst Nimes und Orange; das wird ihm zugestanden, doch muß er diese Gebiete erst den Sarazenen entreißen. Er wirbt ein Heer und gelangt bis in die Gegend von

Übertragung der auf S. 35 stehenden Handschrift:

›Anchois sera vostres cies desarmes	„Erst soll Euer Kopf entwaffnet werden,
Ke ie vos ouvre la porte.‹	bevor ich Euch die Thüre öffne.“
Li quens *Guillames* se hasta de l'entrer.	Graf Wilhelm beeilte sich, hineinzukommen.
N'est pas meruelle, car bie*n* se doit doute*r*;	Kein Wunder, denn wohl muß er sich fürchten;
K'après lui ot le cemin fresteier	Denn hinter sich hört er den Weg hallen
De cele gent ki nel pueent amer.	von jenen Leuten, die ihn nicht lieben können.
›France *con*tesse, dist *Guillames* li ber,	„Edle Gräfin“, sagte Wilhelm der Held,
Trop longeme*nt* me faites demorer.	„zu lange laßt Ihr mich harren.
Vees [lies: Ves] de paiens cele valee [lies: terre] raser!‹	Seht von Heiden dieses Land überflutet!“ —
›Voir, dist Guiborc, bien oi a uo pa*r*ler	„Fürwahr“, sagte Guiborc, „wohl höre ich an Euren Reden,
Ke mal doies *Guillame* resambler.	daß Ihr Wilhelm wenig gleicht.
Aine *por* paien nel vi espaonter.	Nie sah ich ihn um eines Heiden willen in Furcht.
Mais par *saint* [Piere] ke ie doi m*out* amer	Aber, bei Sankt Peter, den ich sehr liebe,
Ne ferai porte ne guichet desfermer,	ich werde weder Thüre noch Pförtchen öffnen lassen,
Des ke ie voie vostre cief desarmer	bis ich Euern Kopf entwaffnet sehe
Et sor le nes la bouce as iex mirer.	und die Narbe auf der Nase in meinen Augen widerscheinen sehe.
Car plusours gens s'entresanle*nt* [umstellen: s'entr. pl. g.] au pa*r*ler.	Denn manche Leute gleichen sich beim Sprechen.
Chaiens sui seule; ne m'en doit on blasme*r*.‹	Hier innen bin ich allein; man soll mich deshalb nicht tadeln.“
Ot le li *quens*, lait la ventaille aler,	Der Graf vernimmt's, läßt das Visier herabgehen,
Puis haut leua le vert elme gemé.	dann hob er hoch den grünen, edelsteinbesetzten Helm.
›Dame, dist il, or poes esgarder.	„Dame“, sagte er, „jetzt könnt Ihr sehen:
Je sui *Guillames*. Car me laisiés entrer!‹	Ich bin Wilhelm. Laßt mich doch hinein!“
Si *con* Guiborc le prent a rauiser,	Als Guiborc anfängt, ihn genau zu betrachten,
Par mi le canp voit ·c· paiens aler.	sieht sie hundert Heiden über das Feld kommen.
Corsu d'Urastes les fist de l'ost torner.	Corsu von Urastes ließ sie vom Heere fortgehn,
Par aus faisoit Desramé p*r*esenter	Durch sie ließ Desramé überbringen
·CC· chaitis ki tot so*n*t baceler	zweihundert Gefangene, die lauter junge Leute sind,
Et ·xxx· dames od les viaires clers.	und dreißig Damen mit lichten Mienen.
De grans chaienes les eurent fait noer.	Mit großen Ketten hatte man sie fesseln lassen.
Paien les batent, q*u*i diex puist mal done*r*!	Die Heiden schlagen sie, denen Gott Unheil gebe!

Darstellungen zu den Chansons von Guillaume d'Orange.

1. Guillaume, als Kaufmann verkleidet, erobert Nîmes (Charroi de Nîmes).

Seigneurs barons, or oiez la deuise	Ihr Herren, jetzt höret die Erzählung,
Comfaitement quens Guillaume a emprise	wie Graf Guillaume unternommen hat
l'aler a Nimes, qui par engin fu prise.	den Gang nach Nîmes, das durch List eingenommen wurde,
Si com orrez, auant que guères lise.	so wie ihr hören werdet, ehe ich viel weiter lese.

2. Guiberts Hochzeit (Prise de Cordres).

Or! or escoutes, li grant et li menor,	Jetzt hört von mir, ihr Großen und ihr Kleinen,
bone chanson de la geste Francor,	eine gute Chanson von dem Geschlecht der Franken,
c'est d'Aymeri, lou hardi, coragous[1]	nämlich von Aymeri, dem kühnen, mutigen,
et de Butor, au pauvre malatous,	und von Butor, einem ränkevollen Heiden,
qui prist bataille a dant Guibert lou prout.	der mit Herrn Guibert, dem braven, eine Schlacht einging.
En Salerne furent li poigneor	In Salerne waren die Krieger.

3. Guillaume tötet vor Paris den Riesen Isoré (Moniage Guillaume).

Bone chancon pleroit vous a oïr?	Möchtet ihr eine gute Chanson hören?
Or faites pes si vos traiez vers mi!	So haltet euch ruhig und begebt euch zu mir!
De fiere geste, bien sont les uers assis.	Von stolzer Sippe, gut sind die Verse gesetzt.
N'est pas inglerres qui ne set de cestui.	Der ist kein Spielmann, der nicht von dieser weiß.
L'estoire en est au mostier saint Denis.	Die Geschichte ist im Kloster Saint-Denis.
Mout a lonc tens qu'ele est mise en oubli.	Seit langem ist sie in Vergessenheit geraten.

[1] Lies Or! [illegible] lies coragous [illegible] lies p[illegible]

Darstellungen zu den Chansons von Guillaume d'Orange.

1. Guillaume, als Kaufmann verkleidet, erobert Nimes (Charroi de Nimes).

Seigneurs barons, or oiez la deuise,
Comfaitement quens Guill*aume* a emprise
l'aler a Nimes, q*ui* par engig fu prise,
Si com orrez, auant q*ue* gueres lise.

Ihr Herren, jetzt höret die Erzählung,
wie Graf Guillaume unternommen hat
den Gang nach Nîmes, das durch List eingenommen wurde,
so wie ihr hören werdet, ehe ich viel weiter lese.

2. Guiberts Hochzeit (Prise de Cordres).

Oor[1] m'escoutes, li grant *et* li menor,
bone chanson de la geste Francor,
c'est d'Ay*meri*, lou h*ar*di, corageus[2],
et de Butor, *un* p*aien* malartous,
q*ui* p*ri*st bataille a dant Guib*er*t lou prout.
En Salerie furent li poigneor.

Jetzt hört von mir, ihr Großen und ihr Kleinen,
eine gute Chanson von dem Geschlecht der Franken,
nämlich von Aymeri, dem kühnen, mutigen,
und von Butor, einem ränkevollen Heiden,
der mit Herrn Guibert, dem braven, eine Schlacht einging.
In Salerie waren die Krieger.

3. Guillaume tötet vor Paris den Riesen Isoré (Moniage Guillaume).

Bone chancon pleroit vous a oir?
Or faites pe[3] si vos traiez vers mi!
De fiere geste, b*ien* so*n*t les uers assis.
N'est pas iuglerres q*ui* ne set de cestui.
L'estoire en est au most*ier* sai*n*t Denis.
M*o*ut a lo*n*c te*n*s q*u'*ele est mise en oubli.

Möchtet ihr eine gute Chanson hören?
So haltet euch ruhig und begebt euch zu mir!
Von stolzer Sippe, gut sind die Verse gesetzt.
Der ist kein Spielmann, der nicht von dieser weiß.
Die Geschichte ist im Kloster Saint-Denis.
Seit langem ist sie in Vergessenheit geraten.

[1] Lies Or. — [2] Lies corajous. [3] Lies pes.



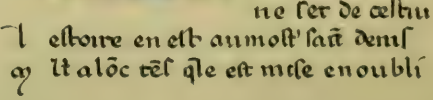
Seigneurs barons'
Or oiez la deuise
Com faitement.'
Quens guill'a emprise
Naler a Nimes · q pat engig fu prise
Si com oirez auant q guerel lise



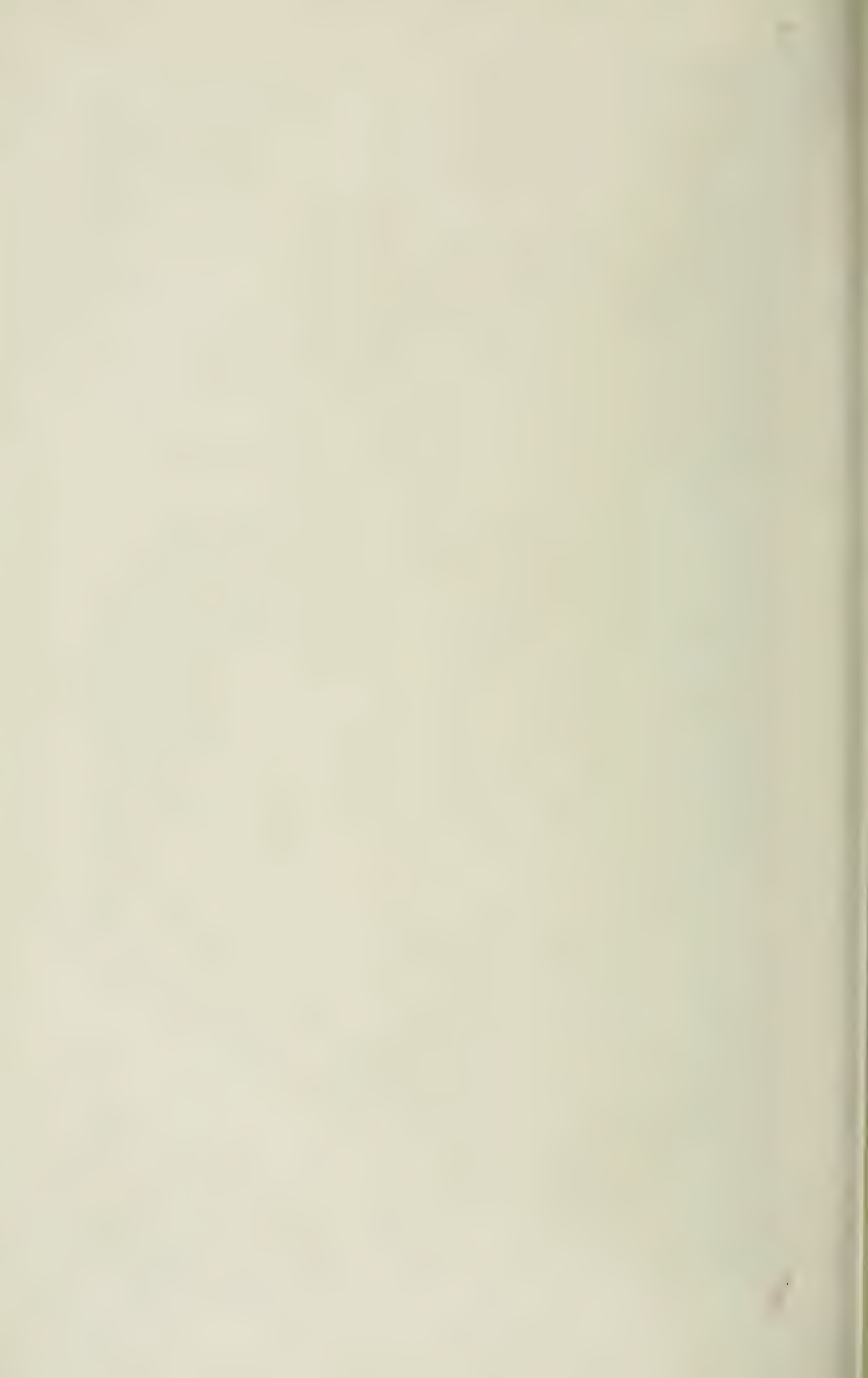
or mes contes li grant zhmenoz
bone chanson de la geste francoz
cest day · lou Rdi corageus
debutoz J · p · mal artous
q pst bataille adant Guibt lou prout
enslerie furent lipoigneoe



Bone chancon ple
roit vous aoir
Oz faites pesi vos
traiez vers mi
De fiere geste bn
sbt les uers assis
sest pas ingtires q
ne ser de cestui
Lestoire en est aumost' sant denis
cy lt alõc tes qle est mise en oubli



Darstellungen zu den Chansons von Guillaume d'Orange.



Nimes. Hier bedient er sich zur Eroberung der Stadt folgender List. Er verkleidet sich als Kaufmann, ebenso seinen Neffen Bertrant. Sie verschaffen sich Fässer, lassen in jedes einen ihrer Ritter hineinkriechen und führen diese Ware auf Wagen, die mit Ochsen bespannt sind, nach Nimes hinein. Als sie im Innern der Stadt angekommen sind, steigen auf ein Hornsignal Guillaumes die Ritter aus den Fässern und stürzen sich auf die Heiden, denen so der Besitz der Stadt entrissen wird.

In Orange, wohin er in der „Einnahme von Orange" mit zwei Vertrauten in Verkleidung gelangt, gewinnt Guillaume die Liebe der schönen Sarazenin Orable und gerät in große Gefahr. Aus dieser wird er durch Hilfstruppen aus Nimes befreit, die auf einem unterirdischen Gang in Orange eindringen. Sie gewinnen die Stadt und die Schöne, die auf den Namen Guiborc getauft und mit Guillaume vermählt wird.

Das „Gelübde Viviëns" ist nur eine Einleitung zur Schlacht von Aliscans. Viviën, Guillaumes Neffe, hat gelobt, vor den Heiden nie einen Schritt zurückzuweichen, und fällt infolge dieses verwegenen Schwures.

Diese Kämpfe, an denen auch Guillaume teilnimmt, finden auf Aliscans statt, einem Felde bei Arles (s. die nebenstehende Abbildung und Abbild. S. 37). Rührend wird der Tod Viviëns geschildert, der auf dem Schlachtfelde in den Armen seines Oheims stirbt. Dann aber wird Guillaume von den Heiden zur Flucht gezwungen. Er hat die Rüstung eines von ihm besiegten Sarazenen angelegt und gelangt an das Thor von Orange, wo er den Pförtner anruft. Dieser holt Guiborc herbei, und als Guillaume bittet, ihn rasch einzulassen, da er von einer Übermacht der Heiden verfolgt sei, muß er den Helm abnehmen, damit sie die verstümmelte Nase sieht. Doch erst, als er den in der Nähe befindlichen Heiden die gefangenen Franzosen abgejagt hat, wird er von ihr als ihr Gemahl anerkannt und in Orange eingelassen. Mit seelenvoller Wärme wird die Aufnahme geschildert, die Guillaume bei der Gattin findet. Er zieht dann nach Laon an den Hof König Ludwigs, um diesen um ein Ersatzheer für das belagerte Orange zu bitten, das einstweilen von Guiborc und einer kleinen Besatzung verteidigt wird. Das Weitere, wie Ludwig anfangs mit seiner Zusage zögert, dann aber dem Drängen Guillaumes nachgibt, wie das französische Heer auf Aliscans einen großen Sieg über die Heiden erficht, sei nur kurz angedeutet. Im Vordergrund steht hier durchaus die ungeschlachte Gestalt des jungen Renoart, der bei Hofe als Küchenjunge Verwendung gefunden hat und nun mit einer großen Stange auf die Sarazenen einhaut, sich zuletzt aber als Sohn des Desramé und Bruder Guibores entpuppt.

Eine Seite aus der Chanson „Aliscans". Nach einer Handschrift aus dem Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts, in der Arsenal-Bibliothek zu Paris.

Die Chanson „Aliscans" war im 12. Jahrhundert in den Mittelpunkt des Wilhelm-Cyklus gerückt und zu einer der beliebtesten Chansons geworden. Ohne an schlichter Größe das „Rolandslied" zu erreichen, schließt sie doch einige Szenen von tiefer Empfindung und starker Wirkung ein, so Viviens Tod, Wilhelms Rückkehr nach Orange, seinen Besuch in Laon. Sie ist daher von Wolfram von Eschenbach, der durch den Tod verhindert wurde, das Werk abzuschließen, im „Willehalm" frei umgedichtet worden, der als Lieblingsbuch der Deutschordensherren weite Verbreitung fand und überall Begeisterung weckte.

Eine halbkomische Rolle ist dem Helden im „Mönchsleben Wilhelms" (Moniage Guillaume) zuerteilt, indem unter der Mönchskutte immer wieder der alte, unbändige Heldensinn zum Vorschein kommt.

Gegen das Ende des „Mönchslebens" wird Wilhelm aus dem Kloster geholt, damit er durch Besiegung des Riesen Isoré das von den Sarazenen belagerte Paris befreie, wozu die historische Belagerung von Paris durch die Normannen im Jahre 886 Züge geliefert hat. Dieses Gedicht hat Wolframs Fortsetzer Ulrich von Türheim am Schlusse seines mit dem Ende von „Aliscans" beginnenden „Willehalm" ins Deutsche übertragen. Auch die deutsche Heldensage kennt mehrere verwandte Motive. Am nächsten kommt der französischen Chanson das „Mönchsleben Walthers von Aquitanien" nach der Novaleser Chronik des 11. Jahrhunderts.

Wahrscheinlich beruht der Inhalt der hier erwähnten Chansons auf südfranzösischen Lokalsagen. Das Volk sah im Mittelalter, wie vielfach noch jetzt, die dortigen altrömischen Bauten für Werke der Sarazenen an und ließ daher Nîmes und Orange zu Wilhelms Zeit von Sarazenen beherrscht sein. Auf die Eroberung von Nîmes wurde dann eine weitverbreitete Erzählung angewandt, deren bekanntester Typus die Sage vom trojanischen Pferd ist. In Orange sind der Palast und der unterirdische Gang, der dort mündet, ohne Zweifel im Mittelalter sichtbar gewesen, so daß eine Lokalsage daran anknüpfen konnte. Das Feld Aliscans aber, eigentlich Elysii campi, ist ein altchristlicher Kirchhof bei Arles, dessen zahlreiche, zum Teil noch jetzt vorhandene Steinsärge die Sage veranlaßten, daß in der Gegend eine gewaltige Sarazenenschlacht geschlagen worden sei. Daß man im 13. Jahrhundert dort das Grab Viviëns zeigte, erzählt uns der Provenzale Raimon Feraut (vgl. S. 88).

Andere Chansons sind erst im 12. oder 13. Jahrhundert hinzugedichtet worden, wie die „Belagerung von Barbastre" (Siège de Barbastre), bei welcher Bueve de Comarchis mit seinen beiden Söhnen die Hauptrolle spielte, die uns nicht erhaltene „Eroberung von Venedig" (Prise de Venice) mit der Gewinnung der schönen Soramonde durch Wilhelms Bruder Aïmer. Eine Beziehung der ersten dieser Chansons zu der Eroberung der spanischen Stadt Barbastro durch die Normannen im Jahre 1064 ist zweifelhaft; nach Dozy handelt es sich um das alte Bobastro. Die ältere Chanson in Alexandrinern mit weiblichen Siebensilblern am Schluß der Laissen wurde von Adenet (vgl. S. 28) in gleicher Form erneuert.

Die bis jetzt genannten Chansons waren sämtlich Bertrant von Bar-sur-Aube (vgl. S. 37) bekannt. Älter als Bertrant ist wohl auch das „Mönchsleben Rainoarts" (Moniage Rainoart; s. die Abbildung, S. 39), eine plumpe Nachahmung des „Moniage Guillaume" von Guillaume von Bapaume, der vielleicht nur Bearbeiter eines älteren Textes war, und der Roman „Foucon de Candie" von Herbert Le Duc aus Dammartin-en-Goële bei Meaux. Wir sagen Roman, denn obwohl hier im Eingang das Ende der Schlacht von Aliscans erzählt wird, kann doch diese Dichtung nicht gut als Chanson de geste im Sinne der älteren Zeit bezeichnet werden. Überhaupt ist zwischen der Chanson de geste und dem Roman, der mit inhaltlicher Anlehnung an Personen oder Ereignisse der Sage die Form der Chanson de geste annimmt,

keine strenge Grenze zu ziehen. Im „Foucon“ ist die Anlehnung an die Heldensage nur eine lose, zufällige, und wir fragen uns, ob das Gedicht nicht öfter in höfischen Kreisen vorgelesen als von Spielleuten vorgesungen worden ist. Herbert hat einzelne Abschnitte in Zehnsilblern, andere in Alexandrinern abgefaßt und damit, daß er den vollen Reim anwandte, gewiß viel dazu beigetragen, die Assonanz in Mißachtung zu bringen. Es ist bezeichnend, daß der Held Foucon mit Wilhelm nur entfernt verwandt ist: er ist Viviëns Neffe; wir können von vornherein nicht erwarten, daß er mit dem Hünen Wilhelm große Familienähnlichkeit zeigen wird. Trotz seines unbedeutenden Inhaltes, einer verwässerten Liebesgeschichte mit der Sarazenin Anselise aus Candie (wahrscheinlich Gandia südlich von Valencia), hat der Roman sich einer fast beispiellosen Beliebtheit erfreut, was teils darauf beruht, daß Herbert den damals (um 1195) herrschenden Modegeschmack zu treffen verstand, teils aber auch auf einem wirklichen Verdienste Herberts, der oberflächlich, aber gewandt den sprachlichen Ausdruck mit einer wahren Virtuosität handhabt.



Darstellungen zur Chanson „Aliscans“: oben Rainoart, von Guiborc gewaffnet, unten eine Heeresabteilung mit dem keulentragenden Rainoart an der Spitze. Nach einer Handschrift des 13. Jahrhunderts, in der Stadtbibliothek zu Bern. Vgl. Text, S. 35.

Eine andere Chanson, die gleichfalls einen ganz romanartigen Eindruck hinterläßt und der Arthursage, die sich im „Huon“ und im „Foucon“ nur in geringen Spuren zeigt, Thür und Thor öffnet, ist die im 12. Jahrhundert von Grandor von Brie in Sizilien verfaßte „Bataille Loquifer“, die insofern Chanson genannt zu werden verdient, als sie sicher von Spielleuten gesungen worden ist. Sie ist ein Versuch, auf den alten Stamm des Volksepos das junge, biegsame Reis der bretonischen Sage zu verpflanzen, woran freilich nur das zu loben ist, daß Grandor, der Rainoart in den Mittelpunkt stellt, sich wie Herbert gescheut hat, die großen historischen Gestalten der Heldensage anzutasten.

Diesen willkürlichen Abänderungen, man darf wohl ohne weiteres sagen: Entstellungen der Heldensage trat ums Jahr 1200 zwar nicht polemisch, aber durch die That ein bedeutender Dichter entgegen, der, mit poetischem Sinn begabt, die alten Sagen Frankreichs weiter ausgestaltete, ohne die Bahnen der Überlieferung zu verlassen, und, für die Ideale der Heldensage begeistert, diesen einen Ausdruck von packender Kraft, von zündender Wirkung zu geben wußte: Bertrant von Bar-sur-Aube (Bertrant de Bar). In echt epischer Weise führt er sich mit den Versen ein:

Es war im Mai, wo alles lau und licht,
wo grün das Gras, die Rosenknospe frisch.
Beim Herrenschloß in Bar-sur-Aube liegt
ein blüh'nder Park, darinnen Bertrant sitzt,
ein edler Clerc, der Dichter dieses Lieds.

Wir haben von ihm zwei Gedichte, die eine Art Einleitung in den Wilhelm-Cyklus darstellen: „Girart von Vienne“ und „Aimeri von Narbonne“. Zwischen beiden Chansons liegt inhaltlich eine Pause, die durch Karls spanischen Feldzug ausgefüllt wird. Zur cyklischen Ausbildung des Volksepos hat wohl kein Dichter so viel beigetragen wie Bertrant. Er ist der erste, der in dem Eingang des „Girart“ die drei Gesten unterscheidet und dem Vater des Aimeri (Ernaut von Beaulande) drei Brüder gibt: Girart von Vienne, Milon und Renier, deren letzter der Vater Oliviers und der Aude ist. An die Spitze des Geschlechts stellt er dann Garin von Monglane, den Vater der vier Brüder. Ähnlich gibt er am Schlusse seines „Aimeri“ eine Übersicht über die zwölf Kinder Aimeris und deren Erlebnisse.

Bertrant hat gereimte Laissen aus zehnsilbigen Versen gebildet und jede Laisse mit einem weiblichen Sechssilbler (vers orphelin) schließen lassen. Die gleiche Form verwenden auch die „Nerbonois“. Dieser vers orphelin wurde dann so beliebt, daß er auch in ältere Chansons eingeführt wurde, die ihn ursprünglich nicht hatten, und daß er schließlich fast als ein Kennzeichen der Wilhelmslieder erscheint. Außerhalb dieser Geste ist er nur in „Ami et Amile“ und in dessen Fortsetzung „Jourdain de Blaivies“ angewandt worden.

Folgendes ist der Inhalt der Chanson „Girart von Vienne“.

Alt und schwach lebt Garin in seiner Burg Monglane mit vier Söhnen, hübschen, kräftigen Burschen. Allein sie müssen in Lumpen gehen und am Hungertuche nagen, bis ein Trupp sarazenischer Kaufleute mit Schätzen vorüberkommt, die sie als Wegzoll beanspruchen und den Besitzern abnehmen. Bald nachher ziehen die vier Söhne aus, ihr Glück zu suchen. Renier und Girart gehen an den Hof Karls des Großen, der sie zu Rittern schlägt und Renier Genf als Lehen gibt. Als Karl dann auf der Jagd die Botschaft der Herzogin von Burgund vernimmt, ihr Gatte sei gestorben, verleiht er mittels des spitzen Pfeiles, den er gerade in der Hand hält (ein schlimmes Vorzeichen), Girart das erledigte Lehen und die Hand der Witwe. Als der Kaiser jedoch die Dame sieht, ist er von ihrer Schönheit so entzückt, daß er selbst sie heimführen will. Sie aber möchte dem jugendlichen Girart den Vorzug vor dem alten Kaiser geben und trägt jenem offen ihre Hand an. Girart weist dies in höhnischem Tone ab, und sie heiratet den Kaiser. Girart wird durch das Lehen Vienne schadlos gehalten. Der Kaiser ruht; das Feuer im Kamin ist gedämpft, damit es ihn nicht störe. Knieend glaubt Girart im Halbdunkel dem Kaiser den Fuß zu küssen und küßt statt dessen den der Kaiserin, der ihm aus Rache, um ihn zu entehren, entgegengestreckt wird. Girart begibt sich nach Vienne und vermählt sich mit Guiborc, König Otons Schwester. Als aber Aimeri, sein Neffe, an Karls Hof kommt, rühmt sich die Kaiserin keck der Schmach, die sie Girart angethan hat. Sobald er davon erfährt, ruft Girart empört seine Verwandten zusammen und begibt sich mit ihnen zu Karl, um eine Versöhnung anzubahnen. Bei den Verhandlungen fallen beleidigende Worte, offene Fehde bricht aus, und Girart wird sieben Jahre lang von Karls Heer in Vienne belagert. Roland, der mit seinem Oheim gekommen ist, verliebt sich in die schöne Aude, die er auf der Mauer stehen sieht. Nach langen Kämpfen wird schließlich verabredet, daß ein Zweikampf Rolands und Oliviers die Entscheidung herbeiführen soll. Auf einer Rhôneinsel findet der gewaltige Kampf der beiden Helden statt, die schließlich am vierten Tage durch einen Engel getrennt werden. Die Kämpfenden schließen Waffenbrüderschaft. Olivier verlobt Roland seine Schwester. Bald kommt der Friede zu stande; doch werden die ihn feiernden Festlichkeiten von der Botschaft unterbrochen, daß die Sarazenen in Frankreich eingefallen seien. Karl bricht auf und wendet sich gegen sie nach Spanien.

Die Chanson „Aimeri von Narbonne“ hat folgenden Inhalt:

Zu Beginn kehrt Karl, noch um die bei Ronceval gefallenen Helden trauernd, nach Frankreich zurück. Plötzlich sieht er am Fuße der Gebirge, vom Meere umspült, mit Türmen und Zinnen eine stolze Stadt

daliegen, die von Sarazenen besetzt ist. Es ist Narbonne. Karl bietet die Stadt einem seiner Helden nach dem anderen als Lehen an, aber die Helden sind des langen Krieges müde, sie sehnen sich nach Hause. Als sich keiner die Stadt erobern will, ruft Karl erregt: „Geht nur fort, ihr Burgunder, Franzosen, Vläminge und Bretonen! Ich bleibe hier und belagere Narbonne, und wenn man daheim euch fragt, wo König Karl geblieben ist, so antwortet nur, ihr habt ihn vor Narbonne im Stich gelassen.“ Da tritt Ernaut vor und erklärt, sein Sohn Aimeri wolle Narbonne zu Lehen nehmen. Er wird damit belehnt und die Stadt durch seine Tapferkeit den Feinden entrissen. Den größten Teil der Chanson nimmt sodann die Brautwerbung Aimeris um die Hand der Ermenjart von Pavia ein, eine Geschichte, die anmutig erzählt wird, die aber ursprünglich eine selbständige Existenz hatte und erst spät auf Aimeri und Ermenjart übertragen wurde.

Bertrant hat sich nur in der ersten Chanson genannt, doch zeigt die zweite mit jener in Stil und Sprache so große Ähnlichkeit, daß wir sie demselben Dichter zuschreiben dürfen. Mit Bertrant erreicht das altfranzösische Epos seinen Höhepunkt. Er hat einen so feinen Sinn für das echt Epische, für fesselnde Situationen, für ergreifende Züge wie kein anderer Dichter des französischen Mittelalters. Die Personen, die er uns vorführt, strotzen von Kraft und Wildheit, sprudeln über von Jugendlust und Thatendrang. Ihr kriegerischer Mut reißt den Hörer mit sich fort und erfüllt ihn mit verwegenem Selbstvertrauen, mit jener Siegestrunkenheit, die hervorzurufen man gelegentlich den Spielmann mit in die Schlachten führte.



Rainoart tötet den Sarazenen Gabifer, Darstellung zum „Mönchsleben Rainoarts“. Nach einer Handschrift des 13. Jahrhunderts, in der Stadtbibliothek zu Bern. Vgl. Text, S. 36.

Charakteristisch ist für Bertrant die Vorliebe für Sentenzen, und es ist schwer begreiflich, wie man ihm Dichtungen hat zuschreiben wollen, wie die „Nerbonois“, die keine Spur von Sentenzen haben. Bertrant wendet sie vielleicht etwas zu häufig an; doch weiß er ihnen oft eine gehaltvoll knappe, an Shakespeares Ausdrucksweise gemahnende Form zu geben. „So Gott mir helf', manch einer rühmt sich laut, der in die Zukunft kühne Pläne baut und nicht einmal des Sommers Anfang schaut.“ Als Ernaut mit der Armbrust auf die Sarazenen schießen will, ruft Girart ihm zu: „Verflucht sei, wer zuerst schoß mit dem Pfeil! Ein Bube war's, zum Nahekampf zu feig.“ Als in Vienne beraten wird, ob man dem Kaiser den Krieg erklären soll, ruft der alte Garin: „Wär' ich verdammt, in Frieden hinzuleben, ich fühlte mich wie ein Aussätz'ger krank. Doch hör' ich wiehern schlachtenfrohe Renner, seh' Ritter ich in heißer Männerschlacht die Lanze schwingen und des Schwertes Schneide, wie nirgends sonst fühl' ich mich wohl ums Herz!“ Ähnliche Stellen sind z. B. „Ruht erst der Mensch im Grabe dumpf und kalt, ist er ein wertlos Ding, vergessen bald.“ — „Das Herz steckt nicht in Kostbarkeit und Glanz: Gott hat es in des Menschen Brust gepflanzt.“ — „Gar manchem Reichen ist der Mut versagt, und mancher Arme hohe Thaten wagt und heldenhaft nach Ruhm und Ehre jagt.“ — „Aus gutem Rat fließt oftmals großes Glück.“ — „Mit Wehgeschrei niemand gewinnen kann“ u. s. w.

Über die Art, wie Bertrant seine Stoffe selbstthätig umgestaltet hat, können wir nur Vermutungen haben. Girart von Vienne geht mit seinem Doppelgänger Girart von Roussillon (vgl. S. 16) auf den Grafen Gerhard zurück, der bis zum Jahre 870 von Karl dem Kahlen bekriegt und in Vienne belagert wurde. Von einer älteren Chanson von Girart von Vienne haben wir in der Karlamagnus-Saga eine Inhaltsangabe. Da ist er der Sohn Bueve des Bartlosen und der Ermengart von Montasaragia. Schon sein Vater hat Vienne zu Lehen gehabt. Der ganze Eingang fehlt, auch die Huldigung durch den Fußkuß. Roland ist noch so klein, daß man ihm das Schwert um den Hals hangen muß. Sein Kampf mit Olivier wird getrennt, noch ehe er begonnen hat, und nicht durch einen Engel, sondern durch Kaiser Karl. Wenn eine Dichtung dieses Inhaltes Bertrants Vorlage gewesen ist, so müssen wir seiner Herrschaft über den Stoff und seiner Gestaltungskraft um so größere Bewunderung zollen.

Unter allen Chanson de geste-Dichtern war Bertrant de Bar der berühmteste, und mit Recht. Im „Bueve de Hanstone“ ist nicht nur die Stelle des „Girart de Vienne“, wo Bertrant sich nennt, in plumper Form nachgeahmt, sondern auch Bertrant de Bar als handelnde Person eingeführt, die mit den Helden der Sage persönlichen Umgang pflegt. Diese Ehre ist keinem anderen Dichter, der sich am Volksepos versucht hat, zu teil geworden. Bertrants Ruhm wird im 13. Jahrhundert auch durch eine Stelle des „Doon von Nantueil“ bezeugt.

Der erste, der Bertrants Bedeutung erkannte, war Uhland, der einen Abschnitt aus „Girart“ übersetzte („Roland und Alda“). Dann hat Victor Hugo in „Mariage de Roland“ und „Aymerillot“ die beiden schönsten Szenen aus Bertrants Werken mit einer Meisterschaft nachgebildet, die trotz einiger unrichtiger Züge besser als jede Beschreibung das altfranzösische Epos dem modernen Leser nahe führt.

---

4. Die Geste Doon.

Die dritte Geste ist später als die beiden anderen zu einer Einheit verwachsen, daher auch weniger fest. Wenn die zweite Geste meist treue Vasallen vorführt, die ihr Vaterland und die Christenheit gegen äußere Feinde, besonders gegen die Sarazenen, verteidigen, so besteht die dritte Geste in der Hauptsache aus Vasallen, die sich gegen ihren Lehnsherrn, den Kaiser, empören. Sie heißt die Geste Doon, nach dem Stammvater Doon de Mayence, dem man zwölf Söhne gab, um eine Reihe von Sagenhelden genealogisch unterzubringen; später wurden noch zwölf Töchter hinzugefügt. Unter den zwölf Söhnen, die in der Chanson „Gaufrey“ aufgezählt werden, befindet sich außer Gaufrey, dem Vater Ogiers, Seguin, der Vater Huons, dessen Schicksale oben bei der Königsgeste erzählt worden sind (vgl. S. 31), ferner Girart von Roussillon, Aimon, der Vater Renauts von Montauban, und Doon von Nanteuil, der als der Stammvater einer kleinen Geste (vgl. S. 44) für sich anzusehen ist.

Die Dichtung in Alexandrinern, welche „Doon de Mayence“ selbst gewidmet ist, stammt aus dem 13. Jahrhundert; sie spielt bereits an die Albigenser an. Sie läßt Doon mit Kaiser Karl einen Zweikampf ausfechten, der durch einen Engel geschieden wird. Der älteste der zwölf Söhne des Doon de Mayence ist Gaufrey, von dem eine späte Chanson in Alexandrinern berichtet. Sie gibt eine Art Vorgeschichte zu der Chanson von Ogier, Gaufreys Sohn, wie überhaupt die den Vätern der Helden gewidmeten Chansons jünger als die von den Söhnen handelnden zu sein pflegen. Gaufrey erobert Dänemark. Als er, von den Sarazenen bedrängt, Karl den

Großen um Hilfe bittet, wird ihm diese unter der Bedingung gewährt, daß Dänemark einen jährlichen Tribut zahle. Als Geisel für diese Zahlung wird Ogier an den fränkischen Hof ausgeliefert. Hiermit setzt die Chanson „Ogier" ein, die in Zehnsilblern verfaßt ist und zu den verbreitetsten Liedern des Volksepos gehörte. „De hoc vulgo canitur", heißt es im Pseudoturpin, „usque in hodiernum diem, quia innumera fecit mirabilia" (Über ihn singt man im Volke bis auf den heutigen Tag, weil er unzählige Wunderthaten verrichtete). Wir teilen die Chanson „Ogier" mit Voretzsch in fünf Teile: A, B, C, D, E.

A. Da die Dänen den Tribut nicht zahlen, schickt Karl Gesandte ab, die mit abgeschnittenem Bart und mit geschorener Tonsur zum König nach Saint-Omer zurückkehren. Um den Schimpf zu rächen, wird Ogier zum Tode verurteilt. Was ihm das Leben rettet, ist die Botschaft, daß die Sarazenen in Italien eingefallen sind und den Papst aus Rom vertrieben haben. Karl rüstet sofort, um dem Papst zu Hilfe zu eilen, und führt in seinem Heere auch den Ogier mit über die Alpen, über welche ein weißer Hirsch den Franken den Weg zeigt. Der Feldzug gegen die Sarazenen wird unverzüglich ins Werk gesetzt. Der von ihnen aus seinem Land vertriebene Herzog Alori von Apulien trägt die fränkische Fahne, ergreift aber während des Kampfes die Flucht. Zum Glück nimmt Ogier den Augenblick wahr, reißt die Standarte an sich und sprengt mit Aloris Roß und Waffen auf den Kampfplatz, wo er die Franzosen zum Siege führt.

Die Heere erhalten dann Verstärkungen: die des sarazenischen Heeres bringt Karaheu, der Sohn des Admirals von Cordova, die des christlichen führt des Kaisers Sohn Charlot von Köln herbei. Als dieser von Ogiers Heldenthaten hört, wird er auf ihn eifersüchtig, greift auf eigene Faust mit seinen Truppen die Sarazenen an und wird nur durch Ogier vor dem Untergang bewahrt. Ein Doppelzweikampf auf einer Tiberinsel wird verabredet: zwischen Ogier und Karaheu, zwischen Charlot und dem Sarazenen Sadoine. Karaheu ist mit dem Schwert Corte bewaffnet, Charlot mit der berühmten Joyeuse. Ein Überfall der Sarazenen stört den Zweikampf und bewirkt die Gefangennahme der beiden Christen, doch wird der Königssohn auf Ogiers Fürsprache entlassen. Der edle Karaheu möchte auch Ogier befreit sehen, da er das verräterische Vorgehen seiner Landsleute mißbilligt. Als man seinen Wunsch nicht erfüllen will, begibt er sich freiwillig in die Gefangenschaft der Franzosen. Diesen Edelmut belohnt Ogier dadurch, daß er Karaheu von einem lästigen Nebenbuhler (Brunamont) befreit, dessen Roß Broiefort er erbeutet. Auch das Schwert Corte erhält er als Geschenk. Nun wird Rom von Karls Truppen, denen Ogier sich anschließt, zurückerobert, und die Sarazenen verlassen Italien.

B. Ogiers Sohn Baudoïn spielt im Palast zu Laon Schach mit Charlot und besiegt diesen. Charlot rächt sich dafür, indem er den Gegner mit dem Schachbrett erschlägt. Als Ogier hiervon erfährt, gerät er außer sich, tötet einen Neffen der Königin und vergreift sich sogar an der geweihten Person des Monarchen. Von einer Übermacht bedrängt, entflieht er und begibt sich an den Hof des Königs Desier (Desiderius) nach Pavia. Dieser nimmt ihn freundlich auf und gibt ihm die Burg Castelfort in Toscana zu Lehen.

C. Karl schickt eine Gesandtschaft an Desier und verlangt die Herausgabe Ogiers. Als sie verweigert wird, rückt Karl selbst mit Heeresmacht heran, um sie zu erzwingen. Es kommt bei Sainte Aiose zu einer Schlacht, in welcher Ogier, von den Lombarden feige verlassen, schließlich zurückweichen muß. Er flüchtet sich zuerst in eine Schlucht, von dort aufgescheucht, in ein Schloß, und als er sich da nicht halten kann, sprengt er auf Broiefort quer durch das Frankenheer und gelangt in seine Burg Castelfort.

D. Ogier wird in der Burg, wo er nur dreihundert Krieger zur Verfügung hat, von dem kaiserlichen Heer belagert. Nach allerlei Zwischenfällen schmelzen diese Krieger bis auf zehn zusammen. Als unter diesen der Verräter Hardré eine Verschwörung anstiftet, um die Burg den Franken zu übergeben, hält Ogier, der noch im letzten Augenblick den Anschlag entdeckt, schreckliches Gericht mit den Verrätern. Schließlich ist nur noch er allein in der Festung. Er holt selbst das Wasser, mahlt das Getreide, bäckt das Brot, beschlägt das Pferd. Damit die Franken nicht merken, daß er allein ist, stellt er hölzerne Figuren in Rüstungen auf und macht ihnen Bärte aus Broieforts Schweif. Als er nach siebenjähriger Belagerung die Festung nicht länger halten kann, sprengt er auf seinem Roß durch Karls Heer und legt sich bei Ivorie (Ivrea) an einem stillen Orte schlafen. Zufällig kommt Turpin mit Rittern hinzu und führt ihn gefangen nach Reims.

E. In Reims wird Ogier ins Gefängnis gesetzt; er soll täglich nur ein viertel Brot, einen Becher Wasser und Wein und ein Stück Fleisch erhalten. Turpin aber läßt ihm ein Riesenbrot backen, gibt ihm

einen Zuber als Becher und ein halbes Schwein oder einen viertel Ochsen als Tagesportion. So hat seine Gefangenschaft sieben Jahre gedauert, als ein Sachsenkönig Brehier in Frankreich einfällt und Karl den Ogier wieder braucht, um dem Feinde gewachsen zu sein. Ogier wird frei gelassen. Er will anfangs Charlot töten, wird aber von einem Engel daran gehindert. Er besiegt und tötet den Brehier und erhält von Karl Hennegau und Brabant zu Lehen. Nach einer langen, glücklichen Regierung stirbt er und wird in Meaux begraben.

Als Verfasser dieser Chanson wird ein Spielmann Raimbert de Paris genannt, über den wir nichts weiter wissen. Jedenfalls hat er ältere Lieder überarbeitet, und für den ältesten Kern seiner Dichtung dürfen wir den Langobardenkrieg (C) ansehen. Autcharius (Ogier) war eine historische Person. Er begleitete nach Karlmanns Tode 771 dessen Wittwe und beide Söhnchen auf der Flucht zu Desiderius, dem Großvater der Kinder. Von diesen Kindern ist in der Chanson keine Rede mehr bis auf eine Stelle (Vers 4425), wo durch ein Versehen des Bearbeiters ihre Erwähnung stehen geblieben ist, ein merkwürdiges Beispiel historischer Treue in einem nebensächlichen Zuge des Epos. Dann marschiert Autcharius 773 mit Desiderius gegen Rom, wird von Papst Hadrian zurückgewiesen, flieht vor Karl dem Großen nach Verona und übergibt diese Festung nebst seinen Schutzbefohlenen. Der Mönch von St. Gallen, der im Jahre 884 für Karl den Dicken nach den Erzählungen eines alten Soldaten die Sagen von Karl dem Großen aufzeichnete, und von dem man vermutet, daß er mit Notker Balbulus, dem Sequenzendichter, eine Person ist, weiß auch von dem Helden Otker zu berichten, der auf den Mauern Pavias Desiderius das fränkische Heer und den eisernen Karl zeigt, eine großartige Szene, die im französischen Epos nicht vorkommt und auf einer deutschen Sage beruhen wird.

An C dürfte sich zunächst D angeschlossen haben. Ogier scheint hier an die Stelle des Adelchis getreten zu sein, der, in Verona von Karl belagert, sich tapfer verteidigte und erst in der äußersten Not zu Schiff entfloh. Die übrigen Abschnitte enthalten nur wenig historische Züge. Brehier ist vielleicht Bertharius der Thüringer, und einem Othger, der in Meaux begraben wurde, ist ein lateinischer Text aus dem 10. Jahrhundert gewidmet. Ein Otgerus Daniae dux (Herzog von Dänemark) wird in einer Kölner Chronik genannt, die vor 1050 geschrieben ist.

Die Ogiersagen haben nicht nur in Frankreich allgemeine Verbreitung gefunden, sondern auch in den Niederlanden, in Deutschland, Dänemark, Spanien und Italien sind sie in die Volkslitteratur eingedrungen und von zahlreichen Dichtern behandelt worden. In Frankreich hat Adenet (vgl. S. 28) den Abschnitt A des alten Gedichtes im Auftrag des Grafen Gui von Flandern im gleichen Versmaße neu bearbeitet und dabei die Erzählung auf mehr als den doppelten Umfang gebracht, im wesentlichen, ohne den Inhalt anzutasten. In Brabant wird er auch die vlämische Übertragung des Niebelungenliedes kennen gelernt haben. Er läßt Ogier und Guillaume grausige Weisen den Heiden aufspielen mit Fiedelbogen von Stahl und Schilden als Geigen. Der Vergleich stammt aus dem Nibelungenliede und ist bei Volker, dem Spielmann, natürlich gegeben, nicht aber bei Ogier oder Guillaume, über deren musikalische Leistungen sonst nichts bekannt ist.

An Beliebtheit lassen sich mit „Ogier" außer „Roland" wohl nur die „Haimonskinder" (Les quatre filz Aimon) vergleichen. Der Vers dieser Chanson ist der Alexandriner. Sie scheint in den Ardennen zu Hause zu sein, wo auch heute noch verschiedene Lokalsagen an sie anknüpfen.

Die vier Brüder Girart von Roussillon, Aimon von Dordon, Doon von Nanteuil und Bueve von Aigremont sind keineswegs sehr gefügig; doch erscheinen die ersten beiden wenigstens an Karls Hoffest. Karl schickt einen Gesandten an Bueve, aber dieser bringt ihn um. Karl sendet darauf seinen eigenen Sohn Lohier, dessen ungestümes Benehmen Bueve in Zorn versetzt, so daß er auch diesen tötet. Nun unternimmt Karl einen Rachezug gegen den Schuldigen, der von seinen drei Brüdern unterstützt wird. Bueve wird besiegt und unterwirft sich dem Kaiser, der ihn trotzdem durch Meuchelmörder beseitigen läßt.

Aimon begleitet dann seine vier Söhne (Aalart, Richart, Guichart, Renaut) an den Hof, wo sie von Karl zu Rittern geschlagen werden. Leider sollte auch hier, wie in der Geschichte Ogiers, ein Schachspiel verhängnisvoll werden. Renaut spielt mit einem Neffen des Kaisers, wird von diesem beleidigt und tötet ihn mit dem Schachbrett. Er entflieht mit seinen Brüdern und erbaut mit ihnen in den Ardennen das Schloß Montessor, in welchem Karl sie belagert. Erst nach fünf Jahren, als alle Lebensmittel erschöpft sind, enteilen sie. Das Roß Baiart trägt Renaut und Aalart zugleich. Sieben Jahre lang leben dann die vier Brüder in der größten Not im Ardennerwalde, ohne Obdach, ohne Kirche, ohne Nachbarschaft menschlicher Niederlassungen. Schließlich suchen sie ihre Mutter in Dordon auf, die sie als ihre Kinder aufnimmt und für sie sorgt. Doch kann ihres Bleibens dort nicht sein.

Sie beschließen, im Heere des Königs Yon von Gascogne Dienste zu nehmen und gegen die Sarazenen zu kämpfen. Ihr Vetter, der Zauberer Maugis, gesellt sich zu ihnen. Sie besiegen die Sarazenen und erbauen an der Gironde die Burg Montauban, d. h. Reckenberg. Renaut heiratet eine Schwester Yons. Nun veranstaltet Karl, um seinem Neffen Roland ein Roß zu verschaffen, ein Wettrennen bei Paris, in welchem Renaut verkleidet mit dem unkenntlich gemachten Baiart den Sieg davonträgt und sich dann schleunig wieder entfernt.

Karl belagert darauf Montauban. Eine Zusammenkunft in Vaucouleurs, in der er sich verräterischerweise der Aimonssöhne zu bemächtigen gedenkt, erreicht diesen Zweck nicht, und nach allerlei Abenteuern, in denen die Zauberkünste des Maugis wirksam sind, gelangen die Eingeschlossenen, die sich nicht länger halten können, auf einem unterirdischen Gang ins Freie, jenseits des kaiserlichen Heeres.

Jetzt begeben sie sich nach Dortmund (Tremoigne) in Westfalen. Von Karl auch dort belagert, schließen sie endlich einen Frieden ab: Baiart wird ausgeliefert, und Renaut soll Frankreich verlassen, um nach dem heiligen Grabe zu ziehen. Baiart wird in die Maas geworfen, mit einem Mühlstein am Halse, reißt sich aber los und entläuft in den Ardenner Wald. Renaut unternimmt einen Kreuzzug und büßt, indem er als Arbeiter beim Bau des Kölner Domes thätig ist. Andere Arbeiter, auf den Ertrag seiner Hände eifersüchtig, erschlagen ihn und werfen ihn in den Rhein. Der Körper erscheint an der Oberfläche des Wassers, gelangt durch ein Wunder nach Dortmund und wird dort als heilig verehrt.

Die historischen Beziehungen sind in dieser Chanson sehr verdunkelt. Die Ereignisse fallen unter Karl Martell, nicht unter Karl den Großen. Eine historische Person ist Yon, nämlich Eudo, König von Wasconia, der gegen die Sarazenen stritt (721) und zweimal mit Karl Martell im Kriege lag (718—720 und 731), dann aber sich mit ihm verband, um die in Frankreich einfallenden Sarazenen zurückzuschlagen (732). Nach Eudos Tode (735) fand ein Feldzug Karl Martells gegen die Sachsen statt, der sich in die Gegend von Dortmund richtete und vielleicht dem letzten Feldzug Karls des Großen in den „Haimonskindern" den Ursprung gegeben hat. Der heilige Reinhold (Renaut), der im 13. Jahrhundert in Niederdeutschland verehrt wurde, soll um 750 gelebt haben, da er ein Zeitgenosse des Kölner Erzbischofs Agilolf genannt wird. Die der Chanson zu Grunde liegenden Sagen reichen also bis in die erste Hälfte des 8. Jahrhunderts hinauf, in eine Zeit, zu welcher die germanischen Überlieferungen unter den Franken noch lebendig waren. Denn der Zauberer Maugis entstammt wohl nicht der keltischen Sage, wie behauptet wird, sondern scheint der altdeutsche Madelgêr (vgl. S. 17) zu sein.

Von der alten Chanson haben sich einige kleinere Dichtungen abgezweigt, von denen wir hier absehen dürfen. Auch abweichende Fassungen der Hauptchanson finden sich zum Teil nur in fremdsprachlichen Übersetzungen. Die Hauptdichtung hat ihrem Geist und Charakter nach mit dem „Ogier" Verwandtschaft: dieselbe übermenschliche Größe des gefeierten Helden, dieselbe Schwäche und eigensinnige Starrheit des alten Kaisers, dieselbe Roheit, die sich in zahlreichen Blutthaten offenbart und vor Meuchelmord nicht zurückbebt. Wir werden die französischen Gelehrten bei ihrem Glauben lassen, daß diese Roheiten dem germanischen Anteil, die edlen Züge dem gallischen Element in den Chansons de geste entsprechen, und können unserseits nicht einmal mit Sicherheit entscheiden, ob sich in solchen Roheiten mehr der Charakter einer

bestimmten Volksklasse oder der Sittenzustand eines bestimmten Zeitalters offenbart. Doch spricht einige Wahrscheinlichkeit dafür, daß das in sittlicher Beziehung vielfach entartete 10. Jahrhundert solche krasse Züge auf seinem Gewissen hat.

Daß die Abenteuer der Haimonskinder als Volksbuch noch jetzt verbreitet sind, ist bekannt. Den größten Erfolg hat die Sage von ihnen in Italien gehabt, wo von zahlreichen Dichtern der Haimonssohn Rinaldo zum Helden von Abenteuern erwählt worden ist, die allerdings mit dem historisch-epischen Volksgesang keinerlei Verwandtschaft mehr zeigen.

Gleich den Haimonskindern war noch eine kleinere Geste in den Ardennen lokalisiert, die es freilich auch nicht entfernt zu dem Weltruf jener gebracht hat: die **Geste von Nanteuil**, einer Burg am linken Maasufer in den Ardennen. Ihr Stammvater Doon de Nanteuil ist Aimons Bruder. Den verschiedenen Mitgliedern der Familie sind fünf Gedichte gewidmet, deren ältestes („Aie von Avignon") bald nach der Mitte des 12. Jahrhunderts, das jüngste („Tristan von Nanteuil") im 14. Jahrhundert entstanden ist. Sämtliche Dichtungen dieser Geste sind in Alexandrinern abgefaßt. Die auf Doon bezügliche hat die Eigentümlichkeit, daß ein Sechssilbler die Laissen abschließt, wie sonst nur im „Siège de Barbastre" (vgl. S. 36), in „Garin de Monglane" und in „Girart de Blaye".

---

5. Die kleineren Gesten.

Nicht alle Chansons haben in die drei großen Gesten Aufnahme gefunden. Einige kleinere Gesten stehen für sich allein oder sind doch erst spät und nur lose an eine der großen angereiht worden. Auch unter diesen kleineren fehlt es nicht an Dichtungen von hoher Bedeutung und von starker epischer Kraft.

Eine sehr altertümliche, nicht mit Unrecht ihrem Charakter nach mit dem Nibelungenlied verglichene Dichtung ist die **Geste der Lothringer**. Ihren alten Kern bildet die Chanson „Garin le Loherenc", in zehnsilbigen Versen und Assonanzen, unter denen der i-Vokal so stark überwiegt, daß man gefragt hat, ob nicht vielleicht die ganze Dichtung ursprünglich aus einer einzigen, Tausende von Versen zählenden Strophe mit i-Assonanz bestanden habe (vgl. S. 21). Vielleicht läßt sich zu gunsten dieser Vermutung anführen, daß die dem „Garin" unmittelbar vorhergehende jüngere Chanson „**Hervi von Metz**" nur zwei Reimvokale (i und e) anwendet, die einander regelmäßig strophenweise ablösen.

Wir sind in der Zeit Pippins. Der Pfalzgraf Hardré hat seine leitende Stellung dazu mißbraucht, die großen Lehen des Reiches seinen Söhnen und Verwandten zu geben. Sein Bruder Lancelin, Graf und Bischof von Verdun, hat drei Söhne, die alle drei Fromont heißen. Sein jüngster Bruder ist Wilhelm von Monclin. Um gegen diese Familie ein Gegengewicht zu bilden, hatte Pippin die Söhne des Hervi von Metz an seinen Hof berufen, den Herzog Garin von Metz und Begue von Belin. Eine Reibung wird unvermeidlich, als Pippin den Begue mit dem Herzogtum Gascogne belehnt, von welchem zwei von Hardrés Schwiegersöhnen, Haimon von Bordeaux und Wilhelm von Blancafort (jetzt Blanquefort), abhängen. Die offene Fehde bricht aus, als die Hand der Erbin des Königreichs Moriane (d. h. Savoyen; gemeint ist das historische Königreich Arles), die von ihrem Vater Garin zugesagt worden ist, dennoch von Fromont beansprucht wird. Eine Zusammenkunft bei Hofe endet blutig, indem die Bordelois (Leute von Bordeaux; so wird die Partei Hardrés nach Haimon von Bordeaux genannt) unter den Mänteln heimlich gewaffnet sind und Garin und dessen Gefolge überfallen. Da kommt Hernaïs, Garins Neffe, hinzu und tötet Hardré, während der älteste Fromont durch ein Fenster entweicht. Fromont vermählt sich mit der Gräfin von Ponthieu. Da er Soissons an Garin verliert, sucht er sich

der Stadt Cambrai zu bemächtigen. Fromonts Oheim Bernart führt plündernd und brennend Krieg bis Dijon, wird aber in seiner Burg Naisil, dem heutigen Naix bei Bar-le-Duc, belagert und muß sich ergeben. Das Heer des Königs zwingt Fromont, von Cambrai abzuziehen und in Saint-Quentin eine Zuflucht zu suchen. Die Stadt wird belagert, und beide Parteien kämpfen eifrig. Da dies zu keinem Ziele führt, verabreden die Gegner eine Zusammenkunft in Paris zu einem neuen Versöhnungsversuche, bei welchem der König Schiedsrichter sein soll. Doch sollte auch dies einen blutigen Ausgang nehmen. Die Erbin von Moriane, Blancheflor, die Verlobte Garins, wird von Pippin heimgeführt, der sich ihr Königreich nicht entgehen lassen möchte und zu nahe Verwandtschaft Garins mit der Dame vorschützt, um beider Ehe unmöglich zu machen. Die Bordelois verbreiten das Gerücht, Garin und Blancheflor hätten eine Verschwörung gegen das Leben des Königs geplant, und ein Zweikampf Begues mit Fromonts Neffen Isoré soll als Gottesgericht entscheiden. Begue tötet Isoré, reißt ihm das Herz aus der Brust und schleudert es Hardrés Sohn Wilhelm von Monclin mit Hohnworten ins Gesicht.

Garin und Begue verheiraten sich dann mit zwei Schwestern, den Besitzerinnen der Grafschaft Blaye, die Garin gegen Begues Anteil an Lothringen diesem überläßt. Angriffe der Herren von Bordeaux auf Begue führen einen neuen Krieg herbei, der sich in Südwestfrankreich abwickelt. Fromonts Sohn Fromondin spielt darin eine Rolle. Nach dem Frieden wird Begue, der im Wald Vicogne bei Valenciennes einen gewaltigen Eber erlegt und sich verirrt hat, von einem Neffen Fromonts, der ihn nicht erkennt, und von dessen Forstleuten als Wilddieb verfolgt und durch einen Pfeilschuß getötet. Die Leiche wird nach Fromonts Schloß Lens gebracht und dort aufgebahrt. Als Fromont sie findet, gerät er außer sich und läßt Garin Auslieferung der Mörder und reiche Entschädigung versprechen. Fromonts Verwandte verhindern freilich die Auslieferung und wissen durch Goldspenden den König auf ihre Seite zu bringen, der die Königin roh ins Gesicht schlägt, als diese es wagt, ein gutes Wort für die Lothringer einzulegen. Heimlich aber stachelt die Königin Garin zur Rache auf. Dieser überfällt im Wald bei Montlhéry Wilhelm von Blancafort, tötet ihn, bindet die Leiche auf dem Pferde fest und läßt sie so nach Fromonts Schloß Lens führen. Empört dürsten die Fromonts nach Rache und töten nach der einen Fassung Garin in Valgelin bei Metz; nach der anderen verspricht Garin in Valgelin seinen Feinden, jede Genugthuung zu geben, um seiner Sünden ledig zu werden und beruhigt nach dem heiligen Grabe pilgern zu können. Allein kaum hat er dies ausgesprochen, so wird er von Wilhelm von Monclin vor dem Altar der Kapelle, in welcher die Aussöhnung stattfinden sollte, ermordet.

Damit ist zwar die Fehde nicht zu Ende, doch tritt mit Garins Sohn Girbert eine neue Generation auf den Kampfplatz. „Die Söhne nehmen den Krieg der Väter auf", heißt es wiederholt in den Chansons. Girbert, dem die Aufgabe zufällt, den Tod seines Vaters zu rächen, ist eine neue Chanson gewidmet, doch wollen wir die Feindseligkeiten hier nicht weiter verfolgen.

Ein historischer Kern ist für diese Ereignisse bis jetzt nicht nachgewiesen. Man hat dieses gewaltige Ringen der beiden Geschlechter, der Loherenc und der Bordelois, in welchem die Sympathie des Dichters durchaus auf seiten der letzteren steht, als eine Schilderung des Gegensatzes zwischen den germanischen Eroberern Nordfrankreichs und den romanischen Einwohnern auffassen wollen; doch liegt in der Darstellung der Chanson nichts, was diese Auffassung rechtfertigte. Wenn die Chanson, wie es den Anschein hat, auf freier Erfindung beruht, so muß ihrem Dichter eine großartige Phantasie, eine bedeutende Gestaltungskraft zuerkannt werden. Die Grausamkeiten, die in diesen blutigen, immer wieder erneuerten Fehden sich häufen, erinnern an die rohen Sitten des 10. oder 11. Jahrhunderts. Doch scheint die erhaltene Fassung nach ihrer Sprache und nach manchen historischen Beziehungen nicht vor dem 12. Jahrhundert entstanden zu sein. Als der Stoff einmal populär geworden war, mußte es nahe liegen, ihn nach rückwärts und nach vorwärts zu erweitern. Am weitesten ist hierin ein Niederländer aus Brabant gegangen, der die „Lorreinen" frei zu einem umfangreichen historischen Roman ausbaute, der mit Karl Martell beginnt und mit Friedrich Rotbart schließt.

Die Lothringer Geste wurde erst spät mit dem Wilhelm-Cyklus in Verbindung gesetzt; daß sie eine Zeitlang isoliert dastand, zeigt sich auch in der geringen Zahl von Anspielungen auf

andere Chansons in ihren älteren Teilen. Es werden da fast nur erwähnt: „Girart von Roussillon“, „Aubert der Burgunder“ und „Raol von Cambrai“. Diese Dichtungen sind alle drei wert, daß wir uns noch mit ihnen beschäftigen.

Eine der bedeutendsten Chansons ist die erste, der später an die Geste Doon angeschlossene „Girart von Roussillon“. Man kann diese Dichtung auch zur provenzalischen Litteratur rechnen, da sie in einer dem Provenzalischen nahestehenden Mundart (nach Paul Meyer im südlichen Poitou) gedichtet worden ist. Sie ist fast die einzige Chanson de geste aus Südfrankreich, die uns erhalten ist. Von einer zweiten („Aigar und Maurin“) sind nur Bruchstücke da, eine dritte („Daurel und Beton“) ist eine Fortsetzung zu „Bueve de Hanstone“, und von einer vierten („Cledus und Serena“, vgl. S. 88) gibt es nur einen Auszug in Versen.

Girart ist mit Elissent, der jüngeren Tochter des Kaisers von Konstantinopel, verlobt. Da Elissent aber Karl Martell ausnehmend gefällt, vermählt sich dieser mit ihr, und Girart heiratet die ältere Schwester Bertha. Elissent hat Girart ewige Liebe geschworen und bewahrt ihm ihre Neigung, was Karl, der König oder Kaiser genannt wird, nicht verborgen bleibt und ihn zur Eifersucht anstachelt. Er unternimmt einen Jagdausflug in die Ardennen und zieht von dort plötzlich vor Roussillon, um Girart darin zu belagern, nachdem er sich geweigert hat, die Burg zu übergeben. Roussillon fällt durch Verrat in Karls Hand, allein Girart sammelt Streitkräfte zu Avignon und gewinnt mit deren Hilfe die Burg wieder. Da es ihm jedoch nicht gelingt, Karls Gunst neu zu erwerben, so wird ein weiterer Krieg unvermeidlich. Es kommt bei Vaubeton, dem heutigen Vaubouton bei Vézelay, Departement Yonne, zu einer Schlacht, die, nach verschiedenen Anspielungen zu schließen, in der Sage sehr bekannt war. Doch bleibt die Schlacht unentschieden, da ein heftiges Gewitter sie unterbricht. Girart huldigt dann dem Kaiser und hilft ihm, einen Einfall der Sarazenen in Frankreich zurückzuschlagen. Da er sich aber scheut, bei Hofe zu erscheinen und einer ungerechten Anklage entgegenzutreten, greift Karl ihn aufs neue an, bekämpft ihn fünf Jahre lang mit wechselndem Glück und belagert ihn in Roussillon, das wiederum durch Verrat in die Hände des Kaisers fällt. Nach vergeblichen Versuchen, den Kaiser mit Heeresmacht zu überwinden, sieht sich der Bedrängte schließlich gezwungen, mit seiner Gattin in den Ardenner Wald zu flüchten, wo sie bei einem Einsiedler Aufnahme finden. Girart gelobt, daß er sich das Haar nicht schneiden und den Bart nicht scheren lassen wolle, bis er wieder im Besitz seines Landes und Herzog von Burgund sei; er sollte aber erst nach langen Jahren von diesem Schwur entbunden werden. Girart und Bertha begegnen Kaufleuten, die aus Bayern und Ungarn kommen; die Herzogin sagt ihnen, Girart sei gestorben, und sie verbreiten diese Nachricht in Frankreich. Karl aber entsendet Boten nach allen Richtungen und verspricht dem, der ihm Girart bringe, das siebenfache Gewicht des Gefangenen in Gold und Silber. Girart ändert daher seinen Namen und nennt sich Jocel Maunaz („Unstern“, von male natus). Die Herzogin ernährt sich als Näherin, indem sie mit wunderbarem Geschick für reiche Leute arbeitet; ihr Gatte wird Kohlenbrenner.

Zweiundzwanzig Jahre leben sie so in einem kleinen Ort in den Ardennen, bis sie Gelegenheit haben, einem Turniere zuzusehen, das die Sehnsucht nach dem höfischen Leben wieder in ihnen erweckt. Sie verabreden, zusammen nach Orléans zu ziehen, wo Girart versuchen soll, die Kaiserin zu sprechen und durch ihre Vermittelung des Kaisers Huld zu gewinnen. Girart besitzt noch den Ring, den ihm die Kaiserin bei der Verlobung gegeben hat. Am anderen Morgen ist Karfreitag. Die Kaiserin betet barfüßig in der Kirche abseits vor dem Altar einer Seitenkapelle. Der Kohlenbrenner tritt leise neben sie. „Dame“, sagt er, „um Gottes willen, der Wunder thut, und um der Heiligen willen, zu denen Ihr gebetet habt, und um Girarts willen, der Euer Verlobter war, flehe ich Euch an, daß Ihr mir helfet!“ Die Kaiserin antwortet: „Braver bärtiger Mann, was wißt Ihr von Girart? Was ist aus ihm geworden?“ — „Dame“, erwidert er, „bei allen Heiligen, zu denen Ihr betet, und bei der Liebe Gottes, den Ihr anfleht, sähet Ihr den Grafen Girart hier stehen, Königin, was würdet Ihr thun?“ — „Braver bärtiger Mann“, lautet ihre Antwort, „Ihr thut sehr Unrecht, so in mich zu dringen. Gern gäbe ich dreißig Städte darum, wenn der Graf am Leben und in Frieden wäre und sein Herzogtum wieder hätte.“ Da tritt der Kohlenbrenner ganz dicht an die Kaiserin heran und überreicht ihr den Ring: „Sehet, ich bin jener Girart, von dem Ihr sprecht.“ Als sie aber den Ring erkennt, da wird der Karfreitag nicht mehr beachtet: sie küßt Girart und übergibt ihn einem ihrer Leute zur Pflege. Sie fragt auch, wo ihre Schwester sei. Girart

sagt, daß sie mit ihm gekommen ist: „Nie sah man eine Frau von ihrem Wert. Tausendmal hätte ich mein Leben verloren, hätte sie es mir nicht durch ihre Sanftmut, ihre Klugheit, ihre Liebe gerettet." Die Kaiserin läßt darauf den Bischof Augis kommen und durch diesen den König bitten, er solle heute die Unglücklichen begnadigen, die er ihres Besitztums beraubt und ins Elend gestoßen habe, und allen Groll gegen seine Feinde schwinden lassen, mögen sie tot oder lebendig sein. Der König gewährt dies und schließt Girart, den er für tot hält, ausdrücklich in die Begnadigung ein. Am ersten Ostertag ist er sehr überrascht, den Totgeglaubten lebend zu sehen; er verleiht ihm den ebenen Teil seiner Grafschaft wieder. Dann begibt sich Girart nach Roussillon. Rührend wird die Freude geschildert, die in der Burg unter den alten Dienstmannen Girarts herrscht, als sie hören, daß ihr Herr zurückkehrt. Alles eilt ihm entgegen; er küßt die Leute, die er wiedererkennt. Von einigen weiteren Abenteuern können wir absehen. Girart und Bertha stiften Kirchen und Klöster und leben ganz der Mildthätigkeit und dem Wohl ihres Landes. Sie werden schließlich in der Abtei Vézelay begraben.

Die Chanson beruht auf denselben historischen Ereignissen wie „Girart von Vienne" (vgl. S. 38). Graf Girart kommt von 819—870 urkundlich vor, lebte also nicht unter Karl Martell, sondern unter Karl dem Kahlen. Er hatte ausgedehnte Besitzungen in Burgund, besonders in der Nähe von Avallon. Seine Frau hieß Bertha, wie in der Chanson. Er focht 841 bei Fontenoy auf seiten Kaiser Lothars. 856 beschützte er den jungen Karl von Provence gegen die Begehrlichkeit seiner älteren Brüder. Um 860 gründete er die Klöster Vézelay und Pothières (Côte-d'or) in Burgund. 861 schlug er einen Angriff Karls des Kahlen zurück, der seinem Neffen Karl die Herrschaft über Provence oder Südburgund streitig machen wollte. Auch nach des letzteren Tod verteidigte Girart das Land. Frau Bertha wurde von Karl dem Kahlen in Vienne belagert (870). Girart eilte zwar mit einem Hilfsheer herbei, doch mußte die Stadt sich ergeben (Dezember 870). Girart und Bertha schifften sich auf der Rhône ein und begaben sich nach Avignon, wo sie wahrscheinlich bald nachher gestorben sind. Das Roussillon, nach dem Girart benannt ist, ist eine Burg an der oberen Seine.

Die ältere Chanson, welche die Vorstufe der erhaltenen bildete, kennen wir nach ihrem Inhalte aus einigen Anspielungen, besonders aus der Erzählung eines lateinischen Lebens Girarts, das am Ende des 11. Jahrhunderts in Pothières verfaßt zu sein scheint. Der jüngere Dichter hat besonders den Anfang und den Schluß freier umgestaltet, doch hat er Widersprüche nicht ganz vermieden. Die beiden Schwestern stammen nach dem lateinischen Text aus Sens, nicht aus Konstantinopel, wohin sie erst der letzte Bearbeiter versetzt hat.

Dieser Bearbeiter, der, wie es scheint, Konstantinopel aus eigener Anschauung kannte, war ein hochbegabter Dichter, sicher auch ein Kleriker wie Bertrant de Bar, dem er an Kunst nicht nachstand. Der archaische Zehnsilbler, mit Cäsur nach der letzten Silbe, stimmt merkwürdig gut zu dieser wortkargen Sprache voll Energie und Wärme. Wir haben einen Dichter vor uns, der die Worte wägt, oft mit wenigen Strichen ein anschauliches Bild gibt und zuweilen durch einen treffenden Ausdruck Tiefe des Gemüts und Sicherheit der Beobachtung offenbart. Die Handelnden sind scharf und mannigfaltig charakterisiert. Zahlreiche Personen werden in Bewegung gesetzt, jedoch der Faden nie aus der Hand verloren.

Es ist auffallend, daß eine so bedeutende Dichtung keine große Verbreitung gefunden hat, woran zum Teil die eigentümliche Mundart schuld gewesen sein mag, die von den litterarischen Sprachen des Nordens und des Südens sich unterschied. Im 14. Jahrhundert, zwischen 1330 und 1334, hat ein Burgunder die südpoitevinische Chanson für einen französischen Roman benutzt, den er in paarweise gereimten Alexandrinern abfaßte und inhaltlich auch an das lateinische Leben Girarts anlehnte. Er hat also die Angaben des lateinischen Textes mit denen der provenzalischen Chanson verschmolzen, und zwar so, daß er jenem getreuer folgt, dieser gegenüber

sich weit größere Freiheiten gestattet. Das Werk ist Herzog Eudes IV. (1315—50) und der Königin Johanna (gest. 1348) gewidmet und im Jahre 1447, wiederum mit Benutzung der lateinischen Lebensbeschreibung, von Jean Wauquelin in Prosa aufgelöst worden.

Die Chanson „Auberi le Bourguignon“ (der Bourgogner) ist insofern mit „Girart von Roussillon“ verknüpft, als des Helden Vater Bazin nach Girarts Tod das Herzogtum Bourgogne erhalten hat. Die Dichtung ist sehr umfangreich. In ihren Abenteuern wiederholen sich vielfach dieselben Motive. Ihre historischen Beziehungen sind noch nicht hinreichend aufgeklärt. Seneheut, die Tochter König Orris von Baiern, ist wohl die historische Swanahild (der Name ihres Vaters ist unbekannt), die in der Geschichte Karl Martells eine Rolle gespielt hat. Orri (von Odelrich) konnte mit Odilo, dem Oheim der Swanahild und Vater Tassilos, zusammengebracht werden.

Während die Lothringerdichtung ganz und gar auf Erfindung zu beruhen scheint, überrascht die dritte der Chansons, deren in den „Lothringern“ Erwähnung geschieht, durch ihre verhältnismäßig treue Bewahrung historischer Züge: „Raol von Cambrai“. In der Chanson wird ausdrücklich angeführt, daß sie ursprünglich von einem Zeitgenossen der Begebenheiten, Bertolai von Laon, verfaßt worden sei, den wir somit ins 10. Jahrhundert setzen dürfen. Leider haben wir auch diese Chanson nur noch in einer Bearbeitung des 12. Jahrhunderts.

Der Graf von Cambrai ist mit Alais, König Ludwigs Schwester, verheiratet. Obgleich diese dem Gatten noch nach dessen Tode einen Sohn Raol schenkt, überträgt der König das Lehen auf einen anderen, Giboin von Le Mans. Sobald Raol fünfzehn Jahre alt ist, begibt er sich an den Hof des Königs, der ihn zum Seneschal ernennt. Als er einige Jahre später auf Drängen seines Oheims, Guerri des Blonden, vom König das väterliche Lehen verlangt, verspricht ihm Ludwig zum Ersatz das erste Lehen, das frei werden wird.

Im folgenden Jahre stirbt Graf Herbert von Vermandois, und Raol erinnert den König an sein Versprechen. Da Herbert vier Söhne hinterlassen hat, will der König anfangs nicht nachgeben; schließlich aber tritt er Raol die Grafschaft Vermandois ab, die freilich darum noch nicht ohne Schwertstreich von Raol in Besitz genommen werden kann. Bernier, Raols Knappe, der ein unehelicher Sohn Yberts, eines der Söhne Herberts, ist, sucht Raol vergebens von einem Angriff auf Vermandois abzuhalten. Es entsteht ein blutiger Krieg, in dessen Verlauf das Nonnenkloster Origny mitsamt seinen Insassen niedergebrannt wird. Unter ihnen kommt auch Berniers Mutter in den Flammen um. Als Bernier Raol zur Rede stellt, wird er von ihm mit einem Lanzensplitter geschlagen und geht zu der Partei seines Vaters Ybert über. Im Verlauf des Krieges zwischen Raol und den Söhnen Herberts stoßen Bernier und Raol im Kampfe aufeinander, und als Raol die versöhnlichen Worte Berniers höhnisch zurückweist, wird er von ihm im Zweikampf getötet. Die Leiche wird nach Cambrai geschafft, wo Raols Mutter Alais und seine Braut Heluis in laute Klagen ausbrechen. Sein Neffe Gautier, der Erbe der Grafschaft Cambrai, schwört, den Tod seines Oheims zu rächen. Ein Zweikampf, in welchem Gautier und Bernier ihre Kräfte messen, bleibt ohne entscheidenden Ausgang, und als die Barone zu Pfingsten an den Hof entboten sind, wird nicht einmal der Friede in des Königs Burg von ihnen geachtet. Auch Alais kommt zu dem Hoffeste; nur mit Mühe hält man sie davon ab, Bernier mit einem Hebebaum zu bearbeiten. Der König macht vergebens einen Versöhnungsversuch und wird in dem Kampfe, in den dieser ausläuft, verwundet. Jeder kehrt in sein Land zurück, und der König rüstet, um den ihm angethanen Schimpf zu rächen.

Hier endet der erste Teil der Chanson, der in der erhaltenen Gestalt gereimt ist. Man hat dazu eine assonierende Fortsetzung geschrieben.

In ihr verlobt sich Bernier mit Guerris Tochter und vermählt sich nach allerlei Abenteuern mit ihr. Schließlich unternehmen die beiden Männer eine Wallfahrt nach Santiago und sind, zurückkehrend, ihrer heimatlichen Gegend schon nicht mehr fern. Da, in der Nähe von Origny, stößt Bernier einen Seufzer aus und sagt auf Guerris eindringliches Fragen: „An dieser Stelle habe ich Raol getötet.“ Guerri verbirgt seine Rachegedanken. Am Abend aber, als sie ihren Pferden zu trinken geben, zertrümmert er mit dem Steigbügel Bernier den Schädel. Bernier stirbt an den Folgen der Verwundung.

Eine ältere Erzählung, welche mit dem Schluß des ersten Teiles der Chanson endet und ohne Zweifel auf einer älteren Fassung der letzteren beruht, ist uns in der Waulsorter Chronik aus dem Ende des 11 Jahrhunderts erhalten.

Da ist Ybert der Bruder Herberts und Vormund seiner Söhne. Nach Raols Untergang findet am Königshof ein Zweikampf zwischen Gautier und Bernier statt, der drei Tage ohne Entscheidung bleibt, bis sich der König ins Mittel legt und der Rat der Großen den Frieden herstellt. Bernier stirbt bald nachher; es ist klar, daß der zweite Teil damals noch gefehlt hat.

Die historischen Ereignisse, die zu Grunde liegen, erzählt der Chronist Flodoard: „943 starb Graf Heribert, den seine Söhne bei Saint-Quentin begruben. Und als sie hörten, daß Rodulf, der Sohn Rodulfs von Gouy, in ihr Land einfallen wollte, griffen sie ihn an und töteten ihn, was König Ludwig sehr betrübte.“ Guerri der Blonde, der im Gedicht einmal „von Chimay“ heißt, hatte wirklich ein Lehen im Hennegau. Ybert ist der historische Egilbert, der freilich nicht zur Familie des Grafen Herbert gehörte. Auch die vier Söhne Herberts sind historisch; die Namen zweier (Wedon, Herbert) stimmen zur Geschichte. Wie das Raolslied die historischen Ereignisse und Personen des 10. Jahrhunderts mit verhältnismäßig großer Treue aufbewahrt hat, so lebt darin auch der wilde, unbändige Geist jener Zeit, dem die edleren Sitten des Rittertums noch fremd waren. Das Raolslied ist daher eins der merkwürdigsten Dokumente für die Geschichte des Volksepos.

Zu den kleineren Gesten gehörte auch die Kreuzzugsgeste. Der erste Kreuzzug war das letzte Ereignis, das mächtig genug wirkte, um epischen Volksgesang zu wecken. Die älteste Chanson dieses Kreises ist die „Chanson von Antiochia“ (Chanson d'Antioche) von Richard dem Pilger, der gegen 1130 dichtete und wahrscheinlich aus Flandern gebürtig war. Wir erfahren, daß er Arnulf von Ardres (gest. 1138 oder 1139) um ein Paar Schuhe aus kostbarem Zeug anging und für einen abschlägigen Bescheid sich dadurch rächte, daß er Arnulf in der Chanson ungenannt ließ. Richard hat den Inhalt seiner Dichtung hauptsächlich lateinischen Chroniken entnommen, der des Albert von Aachen vom Jahre 1120 und der des Tudebodus, doch auch einiges aus mündlicher Überlieferung geschöpft.

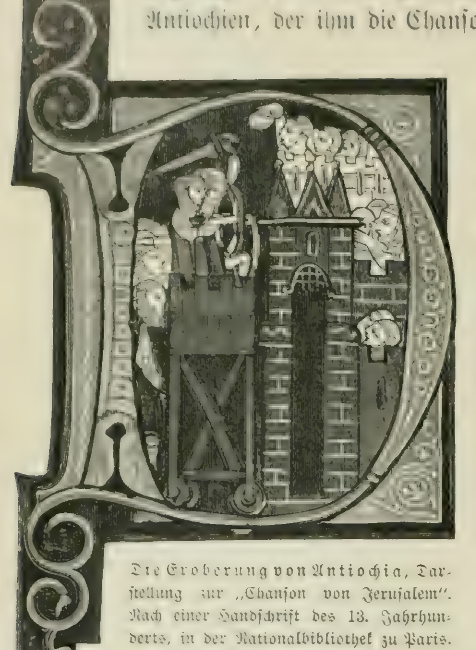
Erhalten ist uns diese Chanson nur in einer verjüngenden Umarbeitung aus der Zeit des Philipp August, der sogenannten „Chanson von Jerusalem“ (Chanson de Jérusalem). Als Bearbeiter nennt sich Graindor von Douai, der die Assonanzen Richards durch reine Reime ersetzte, den Alexandriner, den er anwendet, aber wahrscheinlich schon in seiner Quelle vorfand. Die Chanson Richards brach bald nach der Eroberung von Antiochien (s. die Abbildung, S. 50) ab. In der „Chanson de Jérusalem“ ist ihr eine Fortsetzung angehängt, welche die Ereignisse bis nach der Eroberung von Jerusalem und nach der Wahl Gottfrieds von Bouillon zum König des heiligen Landes weiterführt.

Auch diese Fortsetzung geht auf eine ältere, assonierende Fassung zurück, von der noch einige Strophen in den Handschriften stehen geblieben sind; ihr Vergleich mit der späteren Bearbeitung zeigt, daß der Bearbeiter Reim und Ausdruck geändert, auch neue Verse hinzugefügt, den Inhalt der Quelle aber fast unangetastet gelassen hat.

Die Fortsetzung unterscheidet sich deutlich von der „Chanson d'Antioche“ des Pilgers Richard: wenn dieser lateinischen Darstellungen folgte, hat der Fortsetzer lediglich aus lebendiger Erzählung, wohl auch aus der eigenen Phantasie, geschöpft; während jener fast nur die Thaten der aristokratischen Kreise besingt, läßt der Fortsetzer auch die geringeren Leute zu ihrem Rechte kommen. Er schreibt eine große Bedeutung den sogenannten „Tafur“, barfuß und in Lumpen gehenden Landstreichern, zu, die trotz ihrer unregelmäßigen Bewaffnung von den Feinden sehr gefürchtet waren, und in deren Mitte auch ein christlicher Ritter sich kaum hineinwagte. Ein heruntergekommener Ritter oder Knappe, den die Tafur zu ihrem

König erwählt haben, und der einen Blätterkranz als Königskrone und einen Sack mit Armlöchern als Mantel trägt, zeichnet sich in allen Schlachten aus und bewirkt im Kriegsrat, daß der Angriff auf Jerusalem beschlossen wird. Er ist der erste, der die heilige Stadt betritt, und setzt mit seiner Hand die Krone des Königreichs Jerusalem auf das Haupt Gottfrieds von Bouillon.

Zwischen die „Chanson d'Antioche" und ihre Fortsetzung ist sodann eine Chanson eingefügt worden, die man „Die Gefangenen" (li Caitif, captivi) benennt, da sie die Abenteuer sechs von den Sarazenen gefangener christlicher Ritter erzählt. Sie ist fast ganz unhistorisch und mit Kämpfen gegen Drachen und fabelhafte Völker des Morgenlandes angefüllt. Auch diese Chanson liegt uns nur in einer späteren Umarbeitung vor. Der Bearbeiter, möglicherweise Graindor, teilt uns mit, daß er nach dem Tode des Verfassers schreibt, und daß dieser von seinem Gönner, dem im Jahre 1149 gefallenen Raimund von Antiochien, der ihm die Chanson aufgetragen hatte, mit einer Pfründe der Peterskirche (in Antiochien) belohnt wurde.



Die Eroberung von Antiochia, Darstellung zur „Chanson von Jerusalem". Nach einer Handschrift des 13. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 49.

Dieser Komplex von Kreuzzugsliedern lag in seiner älteren, assonierenden Gestalt bereits in der Mitte des 12. Jahrhunderts vor. Er wurde dann in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts und im folgenden nach vorn durch eine Vorgeschichte, am Ende durch eine Fortsetzung erweitert, welche die 1231 abgeschlossene Chronik Bernhards, des Schatzmeisters von Corbie, als Quelle benutzt und bis an den Tod König Balduins IV. (1189) reicht. Wichtiger als diese Fortsetzung ist die sagenhafte Vorgeschichte Gottfrieds von Bouillon und seiner Vorfahren.

Eine wallonisch-lothringische Volkssage erzählte von einer von Feinden bedrängten Herzogin, der eine Art Schutzgeist ihres Geschlechts, ein Ritter in strahlender Rüstung, in einem von einem Schwan gezogenen Schiff zu Hilfe kam und sie befreite. Der Ritter heiratet ihre Tochter, verbietet dieser aber, nach seinem Namen und seiner Herkunft zu fragen, und wird, als sie es dennoch thut, in dem Schwanenschiffe abgeholt, um niemals wiederzukehren. In der ältesten Dichtung vom „Schwanenritter" (Chevalier au cygne) ist es die Herzogin von Bouillon, eine Nachkommin des Renaut von Montauban, die von dem Sachsen Renier in Nimwegen bedrängt und von dem Schwanenritter Elias befreit wird (s. die Abbildung, S. 51). Er heiratet ihre Tochter Beatrix, sie vor jener Frage warnend; Beatrix schenkt ihm eine Tochter Ida, die später die Mutter Gottfrieds von Bouillon wird. Nach siebenjähriger Ehe stellt Beatrix die verhängnisvolle Frage, und Elias nimmt Abschied für immer, nachdem er ihr ein wunderbares Horn als Schutzheiligtum anvertraut hat. Als man später vergißt, das Horn in Ehren zu halten, und eine Feuersbrunst ausbricht, erscheint ein Schwan, der das Horn mit seinem Schnabel ergreift und aus den Flammen trägt. Als Ida mit Eustache von Boulogne vermählt wird, träumt sie in der ersten Nacht, sie werde Mutter eines Grafen, eines Königs und eines Herzogs werden. Ihr zweiter Sohn, Gottfried, besteht ein Abenteuer gleich dem, durch welches sein Vater in die Erzählung eingeführt wurde. Dann versetzt uns die folgende Chanson, die man die „Jugendthaten Gottfrieds" (Les enfances Godefroi) benennt, ins Morgenland. Die Mutter des Sultans, die alte Calabre, hat durch Zauberei in Erfahrung gebracht, welche Gefahren den Sarazenen von seiten der Franzosen und der drei Brüder von Boulogne bevorstehen. Des Sultans Sohn, Cornumarant, will nach Frankreich reisen, sich mit eigenen Augen von der drohenden Gefahr überzeugen und Gottfried ermorden. Er kommt nach Bouillon, aber der Herzog Gottfried ist durch einen Abt, der am

heiligen Grabe gewesen war und Cornumarant unter der Verkleidung, in der er reist, erkannt hat, gewarnt worden und hat Zeit, seine Mannen zu einer großen Parade zu versammeln, in welcher Gottfried die Rolle des eisernen Karl (wie bei dem Mönch von St. Gallen, vgl. S. 42) spielt. Cornumarant wird dadurch mit solcher Achtung vor dem Herzog erfüllt, daß er, der ihn als Feind hatte ermorden wollen, mit ihm Freundschaft schließt.

Die Chanson ist, wie dieser ganze Kreis, in dem nördlichsten Gebiet der französischen Sprache entstanden. Sie ist dann von einem Dichter Renaut von Boulogne am Ende des 12. oder zu Anfang des 13. Jahrhunderts umgedichtet und bedeutend erweitert worden. Ein anderer französischer Dichter, dessen Werk uns verloren ist (wir kennen seinen Inhalt nur aus dem Schluß von Wolframs „Parzival" und einer Stelle in dem französischen „Perceval" des Gerbert von Montreuil), brachte die Sage vom Schwanenritter mit der Graalsage in Verbindung und machte den Schwanenritter zu einem Sohne Parzivals. Der Ritter heißt bei Wolfram Loherangrîn, d. h. der Lothringer Garin, und heiratet die Fürstin von Brabant. Ein Nachahmer Wolframs hat dies gegen 1280—90 in einer selbständigen Dichtung behandelt, aus welcher Richard Wagner den Inhalt seiner Oper geschöpft hat. In Brabant spielt die Geschichte auch bei Konrad von Würzburg, dessen Erzählung sich in der Hauptsache mit den erhaltenen französischen Dichtungen deckt.



Die Landung des Schwanenritters. Nach einer Handschrift des 14. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text S. 50.

Das Auftreten des Schwanes, der den lichten Ritter aus dem Totenreiche heranführt, ist dann die Veranlassung geworden, mit dieser Sage eine andere in Verbindung zu bringen, die in denselben Gegenden, in Lothringen und Wallonien, verbreitet war: das Volksmärchen von den sieben Schwänen. Ursprünglich handelt es sich um zwei verschiedene Erzählungen, die jedoch, wie es scheint, schon miteinander verbunden waren, bevor man auf den Gedanken kam, den Schwanenritter zum Großvater Gottfrieds von Bouillon zu machen. Die Verbindung des Märchens mit der Schwanenrittersage ist schon angedeutet in dem lateinischen Roman „Dolopathos", den der Lothringer Johannes von Hauteseille um 1190 verfaßte, ohne daß hier von dem Hause Bouillon die Rede wäre. Die Verbindung der Schwanensage (Cygni fabula), worunter wir wohl die Geschichte vom Schwanenritter zu verstehen haben, mit der Abstammung Gottfrieds von Bouillon wird schon von Wilhelm von Tyrus (gest. 1184) in seiner Geschichte der Kreuzzüge als weltbekannt erwähnt, jedoch als unhistorisch verworfen.

Der älteste französische Text, der das Volksmärchen mit der Geschichte von Gottfrieds Geschlecht in Zusammenhang setzt, ist die am Ende des 12. Jahrhunderts verfaßte Chanson „Elioxe"; so heißt hier die Mutter der Schwanenkinder.

König Lothar, dessen Land an Ungarn grenzt (mehr erfahren wir nicht), verirrt sich auf der Jagd bei der Verfolgung eines Hirsches und schläft im Waldesdickicht ein. Eine Fee, die eine Höhle des Waldes

bewohnt, findet ihn und weht ihm mit dem langen Ärmel ihres Kleides die Sonne ab. Als der König erwacht, ist er von ihrer Schönheit so entzückt, daß er sie um ihre Hand bittet. Sie weiß zwar als Seherin voraus, daß sie dem König sieben Kinder auf einmal schenken und dabei das Leben verlieren wird, auch daß ihre Nachkommen dereinst jenseit des Meeres als Könige herrschen werden, willigt aber ein, ihn auf sein Schloß zu begleiten und sich mit ihm zu vermählen. Nach einiger Zeit muß der König ins Feld ziehen und seine Frau in der Hut seiner Mutter Matrosilie zurücklassen, welche gegen die Heirat war und die Königin mit ihrem Haß verfolgt. Die Königin beschenkt ihren Gatten in dessen Abwesenheit mit sechs Knaben und einem Mädchen, die alle eine goldene Kette um den Hals tragen, und stirbt. Matrosilie befiehlt einem Knecht, die Kinder, die sie in zwei Körbe gepackt hat, im Walde auszusetzen; aus Mitleid legt er sie aber an einer Einsiedelei nieder, deren Insasse sie großzieht. Als Lothar aus dem Kriege wiederkehrt, berichtet ihm seine Mutter, Elioxe haben sieben geflügelte Drachen zur Welt gebracht, die durch das offene Fenster entflogen seien. Nach sieben Jahren erzählt ein Bote, der zufällig bei dem Einsiedler übernachtet hat, der Matrosilie von den sieben Kindern mit den Goldketten um den Hals und erhält den Auftrag, ihnen die Ketten abzunehmen und ihr zu überbringen, was ihm auch mit den Ketten der sechs Brüder gelingt, während die Schwester ihre Kette behält. Beim Erwachen verwandeln sich die sechs Brüder in Schwäne und lassen sich in einem Wasser nahe dem Königsschlosse nieder. Als Lothar den goldenen Fuß eines Trinkgefäßes zerbricht, läßt Matrosilie eine der Ketten durch einen Goldschmied einschmelzen und einen neuen Fuß daraus anfertigen. Die Schwester erbettelt am Königshofe täglich ihr Brot, um es mit den Schwänen zu teilen. Der König, dem dies Gebaren auffällt, erfährt von dem Mädchen, was es über sich und die Brüder weiß, schöpft Verdacht gegen seine Mutter und bringt diese mit Gewalt zu einem Geständnis. Fünf Ketten sind noch da, die, den Schwänen um den Hals gelegt, diese in Menschen verwandeln. Der, dessen Kette eingeschmolzen war, muß Schwan bleiben.

Der Verfasser, der den Spielleuten wohl will und an ihren musikalischen Aufführungen Gefallen findet, dabei aber auch theologische Interessen verrät, war vielleicht, nach einer ansprechenden Vermutung Gaston Paris', ein Kleriker, der das Studium mit dem Spielmannsgewerbe vertauscht hatte. Er nimmt an seiner Erzählung einen gemütvollen Anteil und weiß sie durch anschauliche Schilderungen und durch das Einstreuen von allerlei realistischen Zügen zu beleben. Der auch an sich anmutige Märchenstoff hat noch andere Schriftsteller des französischen Mittelalters zur Bearbeitung gereizt. In einer, die fast so alt wie die soeben analysierte Dichtung ist, heißt die Mutter der Schwanenkinder Beatrix; in einer anderen, deren Inhalt wir nur aus einer spanischen Erzählung kennen, heißt sie Isomberte.

Alle Gedichte des Kreuzzugscyklus sind in Alexandrinerlaissen gedichtet. Manche wollen diesen ganzen Kreis nicht mehr den Chansons de geste, sondern den Romanen zuzählen. Zwischen diesen Benennungen besteht keine feste Grenze, und der Begriff der Chanson de geste hat je nach der Auffassung dessen, der ihn gebraucht, einen sehr verschiedenen Umfang. Am sichersten verdienen die Bezeichnung die alten Chansons historischen Ursprungs: trotz der Umarbeitungen, die sie erfahren haben, dürfen sie als Zeugen einer entschwundenen Litteraturepoche gelten, die das 9. bis 11. Jahrhundert umfaßt. Wenn wir die zu Grunde liegenden Ereignisse nach ihrer historischen Jahreszahl ordnen, so erhalten wir folgende Reihe, die aber auf Vollständigkeit keinen Anspruch erheben soll:

604, Weihnachten. Schlacht bei Stampae an der Loa: der burgundische Majordomus Bertoald wird von dem Heere des Frankenkönigs Chlothar II. getötet (Chlothars Sachsenkrieg).

718 Karl Martel wird von Raginfred und Chilperich verfolgt (Karl Mainet). Eudo von Wasconien kämpft gegen Karl Martel (Renaut de Montauban).

737 Schlacht bei Narbonne unter Karl Martel (Die Narbonner, Die Jugendthaten Wilhelms).

um 768 Wilhelm an Karls Hof (Die Narbonner, Die Jugendthaten Wilhelms).

771—774 Autcharius geleitet Karlmanns Witwe mit ihren beiden Söhnen zu Desiderius und wird in Verona belagert (Ogier).

778 Schlacht bei Ronceval (Roland). Karls Sachsenkriege (Guiteclin).

790 und 814 Krönung Ludwigs.
793 Schlacht am Orbieu (Die Narbonner).
841 Schlacht bei Fontenoy (Lohier und Mallart).
864 Der Königssohn Karl wird von Albuin verwundet (Huon von Bordeaux).
870 Girart wird in Vienne von Karl dem Kahlen belagert (Girart von Roussillon, Girart von Vienne).
881, 3. August Schlacht bei Saucourt (Isembart).
vor 918 Wilhelm der Fromme legt seinen Schild im Kloster Brioude nieder (Mönchsleben Wilhelms).
943 Die Abtei Origny wird von Raol in Brand gesteckt (Raol von Cambrai).
1096—1099 erster Kreuzzug (Die Gefangenen, Die Eroberung von Jerusalem).

Dieser Gruppe sind zunächst diejenigen Dichtungen anzureihen, welche auf Lokalsagen ohne sicheren historischen Hintergrund beruhen. Hierher wären die oben besprochenen Chansons aus dem Wilhelmskreise zu rechnen, welche die Einnahme von Orange und die Schlacht auf Aliscans erzählen, sowie die Legenden in Wilhelms Mönchsleben.

Eine andere Gruppe bilden solche Chansons, die als Nachahmungen der in den historischen Chansons gegebenen Motive zu bezeichnen sind und Schlachten, Zweikämpfe, Belagerungen u. dgl. erzählen. Die in diesen Chansons wirkenden Motive sind von den Dichtern mehr oder weniger frei erfunden und willkürlich auf die traditionellen Helden angewandt worden. Dahin gehören wahrscheinlich die „Belagerung von Barbastre“, „Guibert d'Andernas“, das „Mönchsleben Rainoarts“, „Gaydon“, „Gui von Bourgogne“.

Eine vierte Gruppe wendet Volkssagen, die mit den Helden des französischen Epos ursprünglich gar nichts zu thun haben und zum Teil in eine weit frühere Zeit hinaufreichen, auf die epischen Helden an. Hier sind die Motive von vornherein gegeben, der Dichter braucht nur die Namen der bekannten Sagenhelden einzusetzen oder genealogische Anknüpfungen an diese Helden herzustellen. Dahin gehört „Karls Reise“, der zweite Teil von „Aimeri von Narbonne“, die „Wagenfahrt nach Nîmes“, „Eliore“, der „Schwanenritter“, Teile vom „Mönchsleben Wilhelms“, „Anseïs von Cartage“, „Bertha mit den großen Füßen“.

Nicht alle Chansons fügen sich dieser Einteilung ohne weiteres. Einige zerfallen in zwei oder mehr Teile, welche verschiedenen Gruppen angehören. So ist „Foucon de Candie“ in seinem ersten Teile eine Variante des Ausgangs von „Aliscans“, in seinem zweiten aber ein Roman, der mit dem Wilhelmskreise nur ganz lose verbunden ist und an diesen Kreis vielleicht nur anknüpft, um auf diese Weise das Interesse des Lesers an dem Inhalt zu steigern. Eine besondere Stellung nimmt das Lothringerepos ein. „Garin“ ist unter den unhistorischen Chansons die bedeutendste, wenn, wie es den Anschein hat, die großartige Motivierung dieser Dichtung weder als Nachahmung noch als Übertragung von fremden Sagen zu erklären ist. Die Chanson scheint hierin fast allein zu stehen.

Man könnte die unterschiedenen Gruppen kurz als historische, lokalsagenhafte, imitierende oder nachahmende, adaptierende oder anpassende Chansons bezeichnen. Zwei geradezu typische Vertreter der letzten Gruppe bilden einen kleinen Cyklus für sich: „Ami und Amile“ und „Jourdain von Blaivies“; ja, sie würden gar nicht zu den Chansons de geste gehören, wenn sie, wie man, vielleicht ohne Grund, annimmt, direkte Bearbeitungen lateinischer Erzählungen sind.

Ami, aus der Auvergne, und Amile, aus dem Berri stammend, sehen einander zum Verwechseln ähnlich und verbinden sich in treuer Freundschaft. Der tückische Hardré, der ihnen nicht wohl will, vermählt gleichwohl seine Nichte Lubias dem Ami und verschafft diesem die Grafschaft Blaivies (das heutige Blaye). Zwei Jahre hat Ami in Blaye gewohnt, da entschließt er sich, nach Paris an des Kaisers Hof zu reisen. Er trifft dort Amile, der bei dem Kaiser hoch in Gunst steht und Seneschal ist. Er bleibt lange genug dort, um beobachten zu können, wie auch Belissent, des Kaisers Tochter, seinem Freunde wohl will. Nach siebenjähriger

Abwesenheit beschließt er, nach Blaye zurückzukehren, warnt jedoch beim Abschied den Freund vor zweierlei: dem alten Hardré zu vertrauen und sich durch Belissents Schönheit berücken zu lassen. Beide Lehren bleiben unbeachtet. Des zudringlichen Entgegenkommens der Kaiserstochter erwehrt sich Amile nicht. Hardré erfährt, daß der Seneschal in diesem Punkte das Vertrauen seines kaiserlichen Herrn nicht gerechtfertigt hat, klagt ihn an und will die Wahrheit seiner Aussage im gerichtlichen Zweikampf darthun. Amile ist in Verlegenheit. Er eilt nach Blaye und trifft schon unterwegs Ami, der, die Gefahr des Freundes ahnend, nach Paris aufgebrochen war. Sie verabreden, daß Amile den Weg nach Blaye fortsetzen und, auf seine Ähnlichkeit mit Ami bauend, in dessen Hause als Herr walten soll, während Ami, der sich mit gutem Grunde des zur Last gelegten Vergehens unschuldig nennen darf, von allen für Amile gehalten, den Zweikampf bestehen soll. So geschieht's. Hardré wird besiegt und getötet. Ami, den auch der Kaiser für seinen Seneschal hält, kann nicht umhin, die ihm angetragene Hand der Belissent anzunehmen. Dann aber kehrt er heim nach Blaye. Amile hat dort als Ami gewaltet, jedoch nur diejenigen Rechte sich angemaßt, deren Ausübung den Freund nicht kränken konnte. Zur Strafe aber für die Täuschung, deren Ami sich schuldig gemacht hat, schickt ihm der Himmel eine furchtbare Krankheit, den Aussatz. Lieblos läßt ihn Lubias durch zwei Knechte nach Italien bringen; er wendet sich von da nach Bourges, um bei seinen Verwandten Pflege zu suchen, doch wollen ihn diese nicht kennen. Der von der Gattin und den Brüdern Verstoßene findet dann in Riviers bei Amile freundliche Aufnahme. Eines Nachts verkündet ihm im Traum ein Engel, wenn Amile seine beiden kleinen Söhne töte und ihn mit dem Blut der Kinder abwasche, würde er vom Aussatz befreit werden. Amile führt diese schreckliche Anweisung aus, der Freund genest, und durch ein Wunder kehrt das Leben in die Kinder zurück. Am Schluß der Chanson unternehmen die beiden Freunde eine Pilgerfahrt ins Heilige Land und sterben auf der Rückkehr gleichzeitig in Mortara.

Von der Geschichte gibt es auch lateinische Darstellungen: eine in Prosa steht in Handschriften des 12. Jahrhunderts, eine in gereimten Distichen, von Radulf Tortarius, ist um 1100 verfaßt. Auch in den wichtigsten Eigennamen stimmen diese Texte unter sich und mit der Chanson de geste überein. Wo sie von einander abweichen, erklärt sich dies am natürlichsten mit der Annahme, daß die Chanson in einer von der erhaltenen mehrfach abweichenden Gestalt im 11. Jahrhundert vorhanden war, und daß diese ältere Vorstufe die Vorlage der lateinischen Texte gebildet hat. Der Name Amelius in den letzteren weist auf eine volkstümliche Umgestaltung von Ämilius hin. Der Tod der beiden Freunde in Mortara wird im „Ogier" in die Handlung verflochten, und in den „Lothringern" tritt ein Miles von Blaye auf. Alles dies deutet darauf hin, daß diese Freundschaftssage mit ihren ergreifenden Schicksalen und seelischen Konflikten das Werk eines französischen Dichters aus dem 11. Jahrhundert ist, das wir leider nur in einer Bearbeitung des folgenden Jahrhunderts lesen können. Die Namen Ami (Freund) und Amile, mit beabsichtigtem Gleichklang, scheinen ferner den Beweis zu liefern, daß die Sage ursprünglich namenlos erzählt wurde. Stammt sie aus dem Morgenland, wie mit Grund vermutet wird, so müssen wir die Sicherheit bewundern, mit der sie an die abendländischen Lebensbedingungen angepaßt ist.

Die Chanson besteht aus assonierenden Zehnsilblerlaissen, deren jede mit einem reimlosen weiblichen Sechssilbler abschließt, wie sonst nur eine Anzahl Chansons aus dem Wilhelmkreise und die direkt an „Ami und Amile" anknüpfende Chanson, welche den Enkel des Ami, „Jourdain de Blaivies", zum Helden hat. Hier sind, mit demselben Geschick wie im „Ami", und wohl von demselben Dichter, die Hauptereignisse des lateinischen Romans „Apollonius von Tyrus" in die Form einer Chanson de geste gegossen. Der lateinische „Apollonius" ist um 500 wahrscheinlich einem griechischen Originale nacherzählt.

Die französischen Epen haben auch jenseits der Grenzen Frankreichs Anklang gefunden, besonders in Spanien, Italien, Deutschland, Holland, England und Skandinavien. Die Spanier kleideten den Inhalt einiger Chansons in die Form der Romanze und stellten ihren Nationalhelden Bernardo del Carpio Roland gegenüber, um ihn als Besieger des fränkischen

Helden feiern zu können. In Oberitalien wurde das französische Epos in einer wunderlichen Mischsprache, die man Francovenezianisch nennt, gesungen und bis ins 14. Jahrhundert hinein in selbständigen Dichtungen in Laissenform nachgeahmt. Noch üppiger wucherten die Nachahmungen der Italiener in der Form der Oktave, bis dieser Litteraturzweig in der unnachahmlichen Grazie des „Rasenden Roland" seinen Höhepunkt fand. In Deutschland wird die Reihe der Übersetzer vom Pfaffen Konrad eröffnet. Noch eifriger zeigten sich die Niederländer; doch scheint das Auftreten Maerlants gegen diese Litteratur wenigstens den Erfolg gehabt zu haben, daß man die Handschriften zerstörte und nur dürftige Bruchstücke der Dichtungen auf die Nachwelt kommen ließ. Was uns England hinterlassen hat, ist von viel geringerem Wert als die im 13. Jahrhundert in Norwegen hergestellte Karlamagnus-Saga, die durch das Alter ihrer aus England bezogenen Vorlagen und durch die Treue, mit der sie ihnen folgt, für die Geschichte des Epos unter allen fremdsprachlichen Bearbeitungen als die bedeutendste erscheint.

Nach diesem Überblick über die wichtigsten Chansons de geste betrachten wir noch kurz die Entwickelung des französischen Volksepos im allgemeinen. Der Höhepunkt des Epos ist in dem „Rolandslied", den „Lothringern", den Gedichten des Bertrant de Bar zu sehen; es handelt sich also um die Zeit vom Ende des 11. bis zum Anfang des 13. Jahrhunderts. Unter dem Dichter des „Roland" denken wir uns gern einen ernsten, ausgereiften Mann, der mit Vaterlandsliebe und religiöser Begeisterung auch ästhetischen Sinn und eine hochherzige Objektivität verbindet. Der Dichter der „Lothringer" ist ein Meister der Realistik, der den Reiz des Wunderbaren verschmäht und uns zwingt, an die von ihm erfundenen Begebenheiten zu glauben, was anderen Chansondichtern, auch wo sie historisch Wahres berichten, in der Regel weit schlechter gelungen ist. Bertrant de Bar wird noch im Jünglingsalter gestanden haben; er ist voll Übermut, aber von hochherziger Gesinnung und poetischer Kraft. Daß er ein Kleriker gewesen ist, würde ohne seine bestimmte Angabe niemand vermuten.

Neben den Höhen blicken wir schon früh in die Thäler, und das 12. Jahrhundert läßt schon Zeichen des Niedergangs erkennen. Am nachteiligsten hat auf das Epos der reine Reim eingewirkt, der schon, ziemlich im Anfang des 12. Jahrhunderts, in der Normandie in „Aspremont" annähernd durchgeführt ist. Der gewandte, aber im Gegensatz zu Bertrant platte und alltägliche Herbert le Duc verlegt bereits den Schwerpunkt der Kunst in äußere Glätte und erfindet einen Abenteuerroman, der sich von dem Geist des alten Epos entfernt. Die Einflüsse der Arthurromane, die sich seit dem Ende des 12. Jahrhunderts geltend machen, tragen dazu bei, die Würde des Epos herabzusetzen. Im 13. Jahrhundert verdient Adenet mit seinem Versuch, die alten epischen Stoffe noch einmal für die höfischen Kreise zu beleben, Anerkennung. Leider waren jedoch die meisten Bearbeiter des 13. Jahrhunderts weit ungeschickter als er. Die strenge Durchführung des Reims machte ihren Ausdruck schablonenhaft hölzern. Das den Reim tragende zweite Versglied bestand fast durchgehends aus bloßen Flickworten, und da in den langen Laissen der Reim viel ermüdender wirken mußte als die Assonanz, wandten sich die höheren Kreise fast ganz von dieser Dichtungsart ab. Der Zehnsilbler war mehr und mehr durch den Alexandriner verdrängt worden, der dadurch, daß er in zwei metrisch gleiche Glieder zerfiel, wiederum die Eintönigkeit vermehrte. Die später entstandenen Gedichte, wie die der Geste Doon (doch mit Ausnahme des „Ogier") und der Kreuzzugsgeste, sind fast sämtlich in Alexandrinern abgefaßt. Daß man im 14. Jahrhundert die viële als Begleitinstrument durch die cifonie ersetzte (vgl. S. 23), mußte dem Vortrag der Epen vollends eine unerträgliche Eintönigkeit verleihen.

III. Die Litteratur der Provenzalen.

1. Boëthius.

Eine Kunstpoesie ist auf romanischem Boden zuerst in Südfrankreich aufgeblüht. Nächst Spanien war dieses Land von allen außeritalischen Provinzen zuerst romanisiert worden, und keines dürfte so nachhaltig den Einfluß der römischen Kultur erfahren haben. Daß es die Lieblingsprovinz der Römer war, besagt schon sein Name: Provincia, Provence. Auch durch die finsteren Jahrhunderte hindurch, welche der Völkerwanderung folgten, war hier mehr von antiker Bildung übriggeblieben als vielfach anderswo. Einzelne Städte erhielten sich ihre freilich mit der Zeit umgestaltete römische Gemeindeverfassung bis in die Karolingerzeit und weiterhin. In den feineren Gesellschaftskreisen waren bestimmte Anschauungen und Formen des Verkehrs ausgebildet, die bei dem lebhaften Naturell und regsamen Geist der Südfranzosen bald zum Entstehen einer Kunstpoesie führen mußten.

In die Mitte des 10. Jahrhunderts wird das älteste provenzalische Gedicht, der sogenannte „Boëthius“, gesetzt. Das Gedicht, das in Vers 258 plötzlich abbricht, ist in Zehnsilblern geschrieben, die durch die Assonanz zu Laissen verbunden sind; doch zeigt sich bereits das Bestreben, den Vollreim durchzuführen. Die Mundart scheint nach der Auvergne zu weisen. Die im Anfang des 11. Jahrhunderts entstandene Handschrift ist im Benediktinerkloster Fleury-sur-Loire gefunden worden; sie wird jetzt in Orléans aufbewahrt.

„Solange wir jung sind“, beginnt das Gedicht, „reden wir jungen Leute von großer Thorheit infolge unseres kindischen Alters; denn wir denken nicht an den, durch den wir zu leben hoffen.“ Boeci war Graf von Rom und stand bei dem Kaiser hoch in Gunst. Als aber nach des Kaisers Tode Teiric (Theoderich) den Thron bestieg, der nicht an Gott glaubte, wollte Boeci diesen nicht anerkennen; er wagt es, ihn in einer Rede zu tadeln. Durch eine Hinterlist, die Teiric ins Werk setzt, wird Boeci unschuldig verurteilt und ins Gefängnis geworfen. Dort verharrt er weinend im Gebet und bereut seine Sünden. „Viel gilt das Gute, das der Mensch in der Jugend thut“, sagt er zu sich; „denn Gott belohnt ihn dafür im Alter und nimmt ihn dereinst zu sich. Wohl dem, der in der Jugend leiden muß und, wenn er alt ist, sich wohl fühlen darf; ihm hat Gott die Strafe vorweggegeben. Wer aber in der Jugend der Ehren genießt und an Gott nicht denkt, wird sich später unglücklich fühlen.“ Während Boeci so seine Sünden beklagt, erscheint ihm eine weibliche Gestalt. Von ihrer Anwesenheit wird der ganze Kerker erleuchtet. Wenn sie will, kann sie sich klein machen; aber wenn sie sich aufrichtet, ragt sie mit dem Haupte über die Wolken empor und schaut des Himmels Glorie. Sie sieht den Menschen ins Herz, mögen sie noch so fern sein. Auf dem Saum ihres Gewandes steht ein *Π* (*πρᾶξις*, die That), welches das praktische, irdische Leben, am oberen Rande ein *Θ* (*θεωρία*, das Beschauen), welches das theoretische (beschauliche) Leben, das himmlische Gesetz bedeutet. Die beiden Buchstaben sind durch eine Leiter verbunden, auf der hunderttausend Vögel emporsteigen. Die oben anlangen, ändern sogleich ihre Farbe und sind mit dem Fräulein in großer Liebe vereint. Die Stufen der Leiter bestehen aus christlichen Tugenden, die einzeln aufgezählt werden. Die Vögel, die zum *Θ* hinaufgelangen, sind gute Menschen, die ihre Sünden gebüßt haben. Die Vögel,

die unterwegs umkehren, sind Menschen, die der Tugend untreu geworden sind. Das Fräulein hält ein brennendes Buch in der rechten Hand, das die göttliche Gerechtigkeit, in der linken ein königliches Zepter, das die irdische Gerechtigkeit bedeutet.

Für Boecis Leben bis zur Einkerkerung ist eine „Vita Boëthii“ (Lebensbeschreibung des Boëthius), für das folgende das Hauptwerk des Boëthius, die „Consolatio philosophiae“ (Trost der Philosophie), benutzt. Während aber die weibliche Erscheinung bei Boëthius die Philosophie bedeutet, ist sie bei dem Provenzalen ein Symbol der christlichen Weisheit, denn nach einer im Mittelalter weitverbreiteten Meinung war Boëthius Christ. Auch die Leiter findet sich bei Boëthius, aber die Vögel und die ganze Deutung der Allegorie sind erst von dem provenzalischen Dichter hinzugefügt. Man vermutet, daß das Gedicht bald vor dem Schluß abbricht, da die Hauptlehre, das Aufstreben zu Gott, schon hinreichend dargelegt ist. Die Dichtung erinnert an die altfranzösische Allegorie, welche an das Hohe Lied anknüpft. Sie ist wie diese unvollendet, übertrifft sie aber an Gewandtheit der Sprache und des Gedankens.

Der „Boëthius“ ist das einzige provenzalische Gedicht, das der Troubadourpoesie vorausliegt, die den Weltruf der provenzalischen Litteratur begründen sollte.

---

2. Die Troubadours bis zu Bernhard von Ventadour.

Ein französischer Chronist des 13. Jahrhunderts (Mousket, im Jahre 1243) erzählt, daß Karl der Große, als er die eroberten Länder unter seine Getreuen verteilte, die Provence den Musikern und Spielleuten gab. Daher kommt es, fügt Mousket hinzu, daß den Provenzalen die Anlage für Melodie und Gesang angeboren ist, und daß sie hierin andere Völker hinter sich lassen. Wir sehen aus diesen Worten, daß man damals auf dem Gebiet der lyrischen Poesie den Provenzalen den Vorrang zuerkannte, und das war nicht nur in Nordfrankreich der Fall: in Italien, Spanien und Deutschland verehrte man in den Troubadours die Meister des Minnesangs, und die lyrische Dichtung wenigstens der romanischen Länder ist vielfach erst durch den Einfluß der provenzalischen Poesie ins Leben gerufen worden.

Der älteste Troubadour, von dem wir wissen, war Herzog Guilhem IX. von Aquitanien, als Graf von Poitou Guilhem VII. Sein Großvater, Herzog Guilhem VII. von Aquitanien, war ein Mann, der Genuß darin fand, bis tief in die Nacht hinein über Handschriften zu grübeln, der auch mit dem gelehrten Fulbert von Chartres über theologische Fragen in Briefwechsel stand. Sein Vater, Herzog Guilhem VIII., war ein sehr thätiger und energischer Fürst, als Politiker und als Feldherr gleich hervorragend. Als er sich anschickte, mit den Waffen in der Hand die Gascogne seinen Ländern hinzuzufügen, berief er sich mit Nachdruck auf das Breviarium des Alarich, welches er für das in jenen Gegenden ausschließlich geltende Recht erklärte. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die provenzalische Übersetzung dieses Rechtsbuches, deren Text heute verschollen ist, damals (1062) auf seinen Befehl angefertigt worden ist. Der Herzog war in Frankreich nächst dem König, seinem Lehnsherrn, der mächtigste Fürst. Eine Schwester Guilhems VIII., Agnes, war mit dem deutschen Kaiser Heinrich III. verheiratet, seine Frau, Aldiart, eine Enkelin König Roberts von Frankreich.

Herzog Guilhem IX., der Troubadour, wurde am 22. Oktober 1071 in Poitiers geboren. Über seine Jugend wissen wir nichts. Er trat 1086 nach dem Tode seines Vaters die Regierung an. Am ersten Kreuzzug beteiligte er sich zunächst nicht, da er im Begriff stand, die Grafschaft

Toulouse für sich in Anspruch zu nehmen, und hierbei mit Waffengewalt vorgehen mußte. Nachdem er seinen Zweck erreicht und Toulouse von 1098—1100 besetzt gehalten hatte, stellte er sich im Jahre 1100 an die Spitze eines Kreuzfahrerheeres und führte dieses auf dem Landwege nach Konstantinopel und von da über den Bosporus nach Kleinasien. Dort zerstreute sich infolge schlechter Verpflegung und Wassermangels Guilhems Heer, als es mit den Sarazenen handgemein werden sollte. Der Herzog selbst entkam und mußte mit nur sechs Gefährten, kümmerlich das Brot erbettelnd, den Weg bis Antiochia zurücklegen, wo Tancred ihnen für den Winter gastliche Aufnahme gewährte. Guilhem ging von da im Frühjahr 1102 als schlichter Pilger nach Jerusalem, und da er sich scheute, ohne Gefolge in Palästina aufzutreten, schiffte er sich in Joppe ein, wurde aber von einem Sturm wieder an die kleinasiatische Küste verschlagen. Erst der zweite Versuch einer Rückkehr gelang im Jahre 1103. Von Guilhems Kriegen und Fehden in Frankreich dürfen wir absehen. Er starb am 10. Februar 1127.

Guilhem war ein stattlicher, schöner Mann, von wahrhaft bestrickendem Wesen; lebhaft und witzig, ja unerschöpflich an Scherzen und Schwänken, nahm er leicht für sich ein und konnte besser als mancher Spaßmacher von Beruf die höfische Gesellschaft unterhalten. Mit Behagen pflegte er dann auch die Abenteuer seiner so unglücklich verlaufenen Kreuzfahrt in scherzhaftem Ton in Versen zu besingen. Er war dreimal verheiratet. Ob er mit einer vierten Frau (Amalberge), die jedenfalls seine Geliebte war, auch getraut wurde, steht nicht fest. Sicher hat er zu seinen kriegerischen Unternehmungen manches galante Abenteuer hinzugefügt. Mancherlei Anekdoten werden von dem tollen Grafen berichtet. Als ihm der Bischof von Angoulême ins Gewissen redete und ihn dringend ersuchte, die Amalberge ihrem Gatten zurückzugeben, antwortete er dem kahlköpfigen alten Herrn: „Eher wirst du dir das Haar in die Stirne kämmen!“ Als er dann exkommuniziert werden sollte und der Bischof von Poitiers in der Kirche die Exkommunikationsformel verlas, drang er aufwallend mit dem Schwerte auf ihn ein, besann sich aber eines anderen und sagte: „Ich hasse dich zu sehr, um dich mit meiner Hand ins Paradies zu schicken!“ Noch im 13. Jahrhundert erzählte man von dem Grafen, der der ärgste Frauenverführer gewesen sei; man wußte noch, daß er in den Waffen gewandt und freigebig war und trefflich dichten und singen konnte, und daß er lange die Welt durchzog, um Frauen zu berücken.

Ein Dichter des 13. Jahrhunderts, vielleicht ein französisch schreibender Provenzale, nennt ihn Joufroi de Poitiers (sein Vater hatte diesen Namen bis zur Thronbesteigung geführt) und erzählt von ihm galante Abenteuer, die, wenn sie auch nicht historisch sind, doch zu seinem historischen Charakter stimmen. Daß unter Joufroi wirklich Guilhem IX. gemeint ist, geht deutlich daraus hervor, daß der Dichter die Frau des Grafen Amauberjon und ihren Vater Alfons von Toulouse nennt. Offenbar ist hier Guilhems Frau Philippa, eine Tochter des Grafen Alfons, mit der Geliebten Guilhems, Amalberge (in den Chroniken Malbergio), verwechselt.

Erhalten sind uns elf Lieder unter Guilhems Namen. Fünf sind von einer Ausgelassenheit und Derbheit, die aller Beschreibung spottet. Eins ist eine Romanze, jedoch inhaltlich eher als Schwank zu bezeichnen. In einem werden zwei Damen mit Pferden verglichen, die nicht nebeneinander in demselben Stalle stehen wollen, und von denen der Dichter daher eins abzugeben wünscht; er weiß nur nicht, welches. In zweien spricht er sich gegen die strenge Bewachung der Frauen aus, durch die eifersüchtige Eheherren damals einer Untreue zuvorkommen wollten. Heinrich von Morungen hat dieses Thema in Nachahmung Guilhems deutsch behandelt. In einem Gedichte zählt Guilhem seine Künste auf, unter denen Leistungen im Verkehr mit der Frauenwelt im Vordergrund stehen. Von den übrigen sechs Gedichten ist eins etwas wunderlichen Inhalts. Er will es zu Pferd im Schlaf gedichtet haben, unter dem Bann eines Zaubers; er schildert darin einen Zustand voller Widersprüche, eine Art Hypnose. Offenbar soll damit eine verliebte Stimmung beschrieben sein, die kein sicheres Ziel hat; denn die Liebste, die er besingt, kennt er selbst nicht.

Vier sind Minnelieder von einer einfachen, anmutigen Sprache. In einem klagt er über die Erfolglosigkeit seiner Bitten; doch tröstet er sich damit, daß gute Gesinnung ans Ziel führt, wenn man geduldig ausharrt. Er knüpft daran Lehren, wie ein Liebender gegen jedermann ein artiges Benehmen zeigen müsse. Von einem anderen sei eine Probe (frei nach Diez) hier mitgeteilt.

Ihr muß sich jede Wonne neigen,
die Macht ihr dienen weit und breit
ob ihrer holden Freundlichkeit,
dem milden Blick auch, der ihr eigen.
Den wandelt nicht der Zeiten Reigen,
dem sie ihr Herz in Liebe weiht. . .

Da es nichts Schönres gibt im Leben,
kein Mund es sagt, kein Aug' erblickt,
behalt' ich sie, die mich beglückt,
um mir die Seele zu erheben
und frische Kraft dem Leib zu geben,
daß ihn das Alter nimmer drückt.

Er wagt nicht, ihr einen Boten zu senden noch ihr persönlich seine Liebe zu gestehen, erhofft aber das Beste von ihrer Güte. Dann wieder klagt er, daß sie ihn prüfen wolle, ob er sie auch wirklich liebe; doch werde er sich dadurch nicht beirren lassen, sondern er ergebe sich ihr so ganz, daß sie ihn in ihre Urkunde eintragen könne; denn ohne sie könne er nicht leben. Es scheine ja, als wolle sie Nonne werden. Ohne ihre Hilfe werde er bald dem Tod verfallen, wenn sie ihn nicht küsse in der Kammer oder unter dem Zweige. Endlich vermißt er den Boten mit ihrem Briefe, daher er nicht schlafen noch lachen kann. „So läßt der Hagedorn in Regen und Frost nachts die Zweige hängen, bis am Morgen die Sonne kommt und ihm die Knospen öffnet. Noch gedenke ich an einen Morgen, wo wir nach dem Kriege Frieden schlossen und sie mir ihre Liebe und einen Ring gab. Noch so lange schenke mir Gott das Leben, bis ich sie mit meinem Arm umfange." Dieses Lied könnte sich noch am ehesten auf Amalberge beziehen. In dem elften Lied nimmt Guilhem feierlich Abschied vom höfischen Leben und seinen Freunden, die ihm vergeben mögen, wenn er ihnen Unrecht gethan. Es ist ein beim Antritt einer Pilgerfahrt gedichtetes Bußlied, worin er einer tiefen Schwermut ergreifenden Ausdruck verleiht.

Guilhem schreibt wahrscheinlich in limousinischer Mundart; weder in Poitou noch in Aquitanien wurde das Provenzalische so gesprochen, wie es uns in der Litteratur und schon bei ihm entgegentritt. Die Strophenformen, deren er sich bedient, sind einfach und ungesucht. In der Romanze steht ein reimloser Vers in jeder Strophe. In dem zuerst erwähnten Minnelied, das die gleiche Strophenform anwendet, nur mit durchgeführtem Reim, hebt er ausdrücklich hervor, daß der Ausgang aller Verse den Gleichklang zeigt; das war also zunächst nicht selbstverständlich gewesen. Dieselbe Form hat auch das zu Pferd im Schlaf gedichtete Lied. Eine andere Strophenform kehrt in drei Gedichten wieder, die mit dem Worte Compaigno (Gefährten) beginnen. Die übrigen fünf Lieder sind jedes in einer besonderen Strophe gedichtet, wie das beim Minnegesang nach Guilhem überhaupt vorgeschrieben war. Diese fünf Lieder sind daher wohl später verfaßt als jene ersten fünf, die nur zwei Strophenformen aufweisen. Bei der Romanze ist vielleicht die kunstlose Form durch den schwankhaften Inhalt zu erklären.

Auch die von Guilhem angewandten Versarten sind wenig mannigfaltig. In den mit Compaigno beginnenden Gedichten stehen Elfsilbler und Vierzehnsilbler, Verse trochäischen Ganges und altertümlichen Charakters. In den übrigen herrscht der achtsilbige Vers vor, teils als einziger Vers, teils mit dem Viersilbler verbunden, nur in einem Gedichte neben dem weiblichen Siebensilbler. Ein Refrain findet sich nur in einem Gedicht; er besteht darin, daß das Wörtchen am („ich liebe" oder „sie liebe") an derselben Reimstelle wiederkehrt. Doch ist dies insofern nicht streng eingehalten, als einmal der Plural amam gesetzt ist. Überwiegend beginnen Guilhems Gedichte mit drei gleichreimigen Versen; nur in zweien ist dies nicht der Fall.

So ist also durch das Beispiel dieses hochbegabten, wenn auch sittenlosen Mannes die moderne Litteratur ins Leben gerufen worden. Ein Jahrtausend war dahingegangen mit seinen Leiden und Freuden, ohne uns von seinen Stimmungen eine andere Kunde zu geben, als die durch den frostigen Dolmetscher, die lateinische Sprache, vermittelte. Jetzt redet mit einem Mal ein warmes Menschengemüt in gebundener Rede in seiner Muttersprache zu uns. Hundert

Jahre später sind die provenzalischen Sänger so zahlreich, daß man sie kaum zu übersehen vermag, und bald geben auch andere Nationen ihren Empfindungen in der Muttersprache Ausdruck, gleich als sei ihnen mit einem Mal die Zunge gelöst.

Das begabte Geschlecht der Poitou sollte noch lange bedeutenden Einfluß auf die Litteraturentwickelung üben. Guilhems IX. Enkelin Eleonore hat als Königin von Frankreich und mehr noch als Königin von England, wo ihre Neigung mit der ihres Gatten zusammentraf, die Dichter begünstigt. Auch ihre Söhne und Töchter haben auf beiden Seiten des Kanals, der angestammten Richtung treu, der Litteratur mächtigen Vorschub geleistet.

Daß es schon vor Guilhem eine kunstmäßige Lyrik in Südfrankreich gegeben hat, ist nicht wahrscheinlich; doch spielt er selbst auf dichtende Zeitgenossen mit den Worten an: „Ich trage von diesem Handwerk die Blume", d. h. die Meisterschaft. Er kann also damals nicht der einzige Dichter Südfrankreichs gewesen sein.

Der ihm der Zeit nach zunächststehende Dichter war ein Spielmann aus der Gascogne, dessen eigentlicher Name uns unbekannt ist; wir kennen nur seinen Beinamen Cercamon (Durchsuche die Welt, d. h. der Weitgereiste), wissen aber nicht, welche Länder er gesehen hat. Auch er dichtet nicht in gascognischer, sondern wahrscheinlich in limousinischer Mundart, wie Guilhem und die Dichter der späteren Zeit, die in der Lyrik nur solche Mundarten zuläßt, die sich vom Limousinischen wenig entfernen. Die drei Minnelieder Cercamons zeigen ihn als schmachtenden Verehrer seiner Dame.

Er ist bereit, stets zu ihren Füßen zu liegen, wenn sie ihn nur dadurch reich machen wollte, daß sie sich als seine Dame erkläre; das weitere stehe dann immer noch in ihrem Belieben, sie könne das Gesagte ja Lügen strafen. Sein höchster Wunsch wäre erfüllt, wenn sie ihm einen Kuß bewilligen wollte; denn der werde ihn begeistern, ihn tapfer, freigebig, liebenswürdig und seinen Feinden furchtbar machen. In einem anderen Liede will er ihr, da er sie, ohne sie zu verlieren, nicht zu bitten wagt, zwei oder drei Jahre dienen; dann werde er vielleicht ihre Meinung in Erfahrung bringen. Will sie ihn aber nicht, so wäre er lieber den Tag gestorben, an dem sie ihn in ihren Dienst nahm.

Cercamon wendet in den drei Minneliedern den Achtsilbler an, den er in zweien, wie schon Guilhem, mit weiblichen Siebensilblern abwechseln läßt. Daß ein Reim erst in der folgenden Strophe seine Bindung findet, kommt bei Guilhem nur einmal vor, bei Cercamon in allen Liedern. Auch ist bei jenem nur ein Lied durch alle Strophen durchgereimt, bei Cercamon alle drei.

Ein Schüler Cercamons war Marcabru, ein Findelkind aus der Gascogne. Er ist der erste Troubadour, von dessen Gedichten uns eine größere Zahl (42) erhalten ist. Wir ersehen aus ihnen, daß er den zweiten Kreuzzug erlebt hat. Nach einer kurzen biographischen Notiz, die in den Handschriften steht, ist er von den Kastellanen von Iguian (möglicherweise das heutige Eyguians im Departement Hautes-Alpes) getötet worden, weil er sie, vermutlich in einem Lied, böse geschmäht hatte.

Marcabru ist gleich seinem Lehrer Cercamon ziemlich weit herumgereist. Wir erfahren, daß er in Blois und in Poitiers gewesen ist, daß er bis Portugal kam und den Hof Alfons' VIII. von Kastilien und Leon besuchte, der sich 1135 den Titel „Kaiser" beigelegt hatte. Der oben erwähnte Roman „Joufroi" (vgl. S. 58) läßt ihn im Auftrag Guilhems IX. nach England gehen.

Unter seinen Gedichten ist nur ein Minnelied, in einer schlichten, anmutigen Sprache geschrieben. Wenig dem Stil der späteren Troubadourdichtung entspricht es, wenn er der Geliebten droht, sich einer anderen zuwenden zu wollen, wenn sie nicht entgegenkommend genug gegen ihn sei. Eins seiner Gedichte ist eine Pastorela (vgl. S. 13). Der Dichter begegnet auf dem Felde einer Hirtin, erklärt ihr seine Liebe und bekommt schnippische Antworten. Dabei tritt die höfische Minne des Troubadours zu der natürlichen, aber bäurischen Auffassung der Liebe in den Worten der Schäferin in Gegensatz. Ähnlich sind auch die

meisten Pastorelas aus späterer Zeit beschaffen. Zwei Gedichte sind Romanzen. In der einen wird ein Star als Liebesbote entsendet, der dann dem Dichter die Antwort der Geliebten zurückbringt. Die andere, von der wir eine freie italienische Nachahmung haben, versetzt uns in den Beginn des zweiten Kreuzzugs. Der Dichter trifft im Garten eine junge Dame, die Thränen vergießt, da ihr Liebster sie verlassen hat, um am Kreuzzug teilzunehmen. Vergebens sucht der Dichter sie damit zu trösten, daß er ihr den Lohn des Himmels vor Augen stellt, der auch ihr dereinst zu gute kommen werde. Sie sieht dies nicht für einen genügenden Ersatz der Lebensfreude an, die ihr hienieden entzogen wird. Schließlich erklärt sie, auf einen Geliebten, der sie so vernachlässigt, wenig Wert legen zu wollen.

Von Marcabru rührt auch das älteste Kreuzlied her, d. h. ein Gedicht, welches zur Teilnahme am Kreuzzug auffordert. Es war noch im 13. Jahrhundert berühmt als das „Gedicht von der Schwemme" (vers del lavador). Der Kreuzzug wird darin als eine Schwemme aufgefaßt, die von den Sünden reinigt, und das Wort lavador kehrt an derselben Reimstelle als Refrain wieder. Gemeint ist jedoch nicht der Kreuzzug nach Palästina, sondern ein Feldzug des Kaisers Alfons gegen die spanischen Araber, indem die spanischen Sarazenenkämpfe mit den Kreuzzügen ganz auf gleiche Stufe gestellt wurden.



Die Ruinen des Schlosses Ventadour bei Moustier-Ventadour, Département Corrèze. Zeichnung nach einer Photographie des Herrn Rupin in Corrèze.

Die meisten Gedichte Marcabrus enthalten Klagen über die zunehmende Verderbtheit der Welt. Jugendsinn, Freigebigkeit, Tapferkeit sind entschwunden und durch Habsucht und Feigheit verdrängt. Lorbeer und Olive sind selten geworden, es wuchert Weide und Holunder, und diese beiden Worte bilden den Refrain in einem Gedicht, dessen Grundgedanke sich in die Geibelschen Worte fassen läßt: „Die groß geschaut und groß gebaut, sie schlummern in den Särgen". Marcabru führt die Entartung des Geschlechts auf unwürdige Liebschaften der Frauen zurück und auf das Buhlen der Ehemänner, gegen das er mit heftigen Worten ankämpft. Er schmäht zuweilen die Liebe überhaupt, die so viel Unheil über die Menschen bringe, zeigt aber in anderen Gedichten, daß er nur die falsche Liebe tadeln will, die von den Troubadours vertreten wird, den Zerstörern der echten Liebe (torbadors d'amistat fina). Mehrere Lieder sind dem Preise dieser echten Liebe gewidmet; sie schließen zugleich Vorschriften und Lehren ein, welche die in der Folgezeit beliebte Idee einer Wissenschaft der Liebe wie im Keim erkennen lassen. In einem

Liebe sagt er sich ganz von der Liebe los und begründet dies damit, daß er von seiner Geliebten betrogen und verraten worden sei. Daher also die verbitterte Stimmung, die endlosen Klagen, die den Gedichten dieses Troubadours eine ganz andere Färbung geben, als die Gedichte der übrigen haben.

Ein Gedicht hat Marcabru während des Kreuzzuges Herrn Jaufre Rudel, Prinzen von Blaye aus dem Hause Angoulême, übers Meer gesandt. Dieser Dichter, den die Handschriften zum Helden eines romantischen Liebesabenteuers machen, das Uhland in einer seiner zartesten Dichtungen behandelt hat, das aber der historischen Grundlage zu entbehren scheint, hat uns sechs gefühlvolle Minnelieder hinterlassen.



Der Turm des Schlosses Ventadour. Zeichnung nach einer Photographie des Herrn Rupin in Corrèze.

Mit Bernhard von Ventadour gelangt dann die provenzalische Lyrik zu einer bis dahin unerreichten Höhe. Bernhard war ganz geringer Herkunft. Sein Vater war Knecht, seine Mutter Dienerin im Schloß des Vizegrafen von Ventadour, dessen Ruinen noch heute bei Moustier-Ventadour, Département Corrèze, sichtbar sind (s. die nebenstehende Abbildung und S. 61). Vizegraf Ebles II., der selbst Dichter war, von dessen Werken aber nichts erhalten ist, nahm sich des begabten Knaben an und erteilte ihm Unterricht in der Technik des Dichtens. Dieser Unterricht hatte einen wunderbaren Erfolg: Bernhards Lieder zeigen eine Sprache von der größten Natürlichkeit. Alles quillt unmittelbar aus dem Herzen hervor und ist der Ausdruck eines innigen Gemüts von naiver Kindlichkeit, von bezaubernder Anmut. Wenn wir diese Lieder in den Handschriften lesen — eine kritische Ausgabe fehlt noch —, so ist uns zuweilen, als ob sich aus dem vergilbten Pergament der Blick zweier treuherzigen, glutvollen Menschenaugen in die unseren senken wollte. Ein Strahl von Innigkeit und Wärme geht auf uns über. Wir fühlen uns dem Dichter menschlich nahegerückt, stimmen in seinen





Troubadours.

Troubadours.

1. Bernhard von Ventadour (vgl. Text, S. 62).
2. Jaufre Rudel (S. 62).
3. u. 4. Perdigon (S. 64).
5. Marcabru (S. 60).
6. Der Mönch von Montaudon (S. 74).
7. Pons von Chapteuil (S. 68).
8. Albertet (S. 66).



Troubadours.

1. Bernhard von Ventadour (vgl. Text, S. 62).
2. Jaufre Rudel (S. 63).
3. u. 4. Perdigon (S. 64).
5. Marcabru (S. 66).
6. Der Mönch von Montaudon (S. 74).
7. Pons von Chapteuil (S. 68).
8. Albertet (S. 66).

Jubel ein und teilen seine Schmerzen. An den zarten Duft und die kindliche Reinheit unseres Emanuel Geibel reicht vielleicht kein anderer Dichter so nahe heran.

Bernhard hatte die Kühnheit, die Gattin seines Herrn Ebles III. in Minneliedern zu feiern, und das Glück, ihr Herz zu gewinnen. Lange blieb ihre Liebe unbemerkt, bis der Vizegraf darauf aufmerksam wurde, dem Dichter seine Gunst entzog und die schuldige Gattin in strengem Gewahrsam einschloß. Da gab sie ihrem Sänger den Abschied. Er aber zog nach der Normandie an den glänzenden Hof der lebenslustigen Eleonore, der Gattin Heinrichs von Anjou, mit welchem sie 1154 den Thron Englands besteigen sollte, und fand bei ihr gute Aufnahme. Nachdem sie Königin von England geworden war, blieb er eine Zeitlang in der Normandie zurück, folgte ihr dann aber über das Meer und fuhr fort, ihr Lob zu singen. Zuletzt lebte er am Hof des Grafen Raimon V. von Toulouse und ging nach dessen Tode (1194) ins Cistercienserkloster zu Dalon bei Brive, Département Corrèze, um als Mönch zu sterben.

Gegen das Ende von Bernhards litterarischer Laufbahn sind die Dichter in Südfrankreich so zahlreich geworden, daß wir mit einem Male einer umfangreichen Litteratur gegenüberstehen. Hier wird es sich also empfehlen, Halt zu machen, um bei einer allgemeinen Charakteristik des provenzalischen Minnesangs kurz zu verweilen.

---

3. Allgemeine Charakteristik des provenzalischen Minnesangs.

Daß der Minnesang als Kunstdichtung wirklich mit Guilhem IX. angefangen hat, daß wir also nicht anzunehmen brauchen, die Erzeugnisse einer früheren Kunstepoche seien spurlos verloren gegangen, hat vieles für sich. Wir sehen in Guilhems Gedichten die schlichte Form des Volksliedes neben Ansätzen zu einer kunstreicheren Entwickelung, den ungesuchten, treuherzigen Ausdruck einer typischen Stimmung neben gesuchten Gedankenspielen und solchen Äußerungen, die fast nur individuelle Geltung haben. Auch Marcabru sticht mit vollster Entschiedenheit von dem später üblichen Ton des provenzalischen Minnesangs ab; er hat sich ja auch im eigentlichen Minneliede kaum versucht. Dagegen lenkt schon mit Cercamon und Jaufre Rudel die Lyrik in das Geleise des süßlichen Schmachtens und sehnsüchtigen Klagens ein, in welchem sie sich später nur allzu gleichmäßig fortbewegen sollte.

Unter Troubadour (provenzalisch trobador; s. die beigeheftete farbige Tafel „Troubadours") ist weiter nichts als Dichter, und zwar zumal lyrischer Dichter, zu verstehen. Daß diese Dichter ganz verschiedenen Ständen angehörten, zeigen schon die wenigen bis jetzt genannten Namen. Das Verdienst, den Minnesang ins Leben gerufen zu haben, gebührt den aristokratischen Kreisen; nicht zufällig eröffnen den Reigen der Dichter Guilhem, der mächtigste Fürst nächst dem König von Frankreich, und sein Freund, Vizegraf Ebles II. von Ventadour, genannt der Sänger (Cantator). Nachdem aber die Dichtkunst in der höfischen Welt rasch in die Mode gekommen war, beteiligten sich auch Männer niederer Lebensstellung, selbst Spielleute, an ihrer Pflege. Hier darf die Frage, wie sich der Spielmann (provenzalisch joglar) zu dem Troubadour verhielt, nicht übergangen werden. Der Spielmann betrieb im Süden Frankreichs von alters her sein Gewerbe wie im Norden; er war Possenreißer, Taschenspieler, Musikant, Tänzer und Sänger. Während er vor der Entstehung des Minnesangs von litterarischen Produkten wohl nur Volkslieder gesungen und Schwänke erzählt hat, wurde nachher auch der Vortrag der schönsten und neuesten Troubadourlieder von ihm verlangt, und er erhielt für seine Leistungen einen Lohn in

Geld oder Geldeswert. Manche Spielleute, wie schon Cercamon und Marcabru, sind zu gleicher Zeit Dichter, also Troubadours, gewesen. Manche Dichter, wie Peirol und Guilhem Ademar, denen die Mittel fehlten, als Ritter zu leben, ergriffen das Gewerbe des Spielmanns. Der Kanonikus Peire Rogier ließ, um joglar zu werden, zu Clermont seine Pfründe im Stich.

Der Dichter war gewöhnlich auch Komponist und ausübender Musiker; er setzte seine Lieder in Musik und sang sie vor. Wenn er keine Singstimme hatte, hielt er einen joglar in seinem Dienst, den er mit sich führte und singen ließ oder auch, nachdem er ihm das Lied einstudiert hatte, abschickte, um es der Person, für die es bestimmt war, vorzutragen. Ausbildung in der Musik erhielten damals wohl allgemein die Söhne und Töchter der höheren Stände, doch lernte der Ritter nicht, seinen Gesang auf dem Saitenspiel zu begleiten, sondern überließ die Begleitung dem Spielmann, dessen Gewerbe es mit sich brachte, daß er auch den eigenen Gesang auf dem Instrument begleiten mußte.

Zu dieser Begleitung wurde hauptsächlich die Geige (viula) verwendet, daneben auch die Harfe oder Zither. Sobald der Dichter in den Dienst eines Herrn trat, um von diesem als Gegenleistung seinen Lebensunterhalt in Empfang zu nehmen, wurde er mit Recht joglar genannt, ohne daß jedoch die Benennung an sich den Beigeschmack des Verächtlichen gehabt hätte. Wir können dies daraus ersehen, daß Raïmbaut von Vaqueiras von dem Markgrafen Bonifaz von Monferrat, dessen joglar er war, zum Ritter geschlagen wurde, und daß der joglar Perdigon zugleich als Spielmann und als Ritter bei dem Dauphin von Auvergne Dienste nahm.

Wenn fast der gesamte Minnesang einen gekünstelten und konventionellen Charakter trägt, so hängt dies damit zusammen, daß die Huldigungen der Troubadours mit seltenen Ausnahmen verheirateten Frauen gewidmet waren, aber natürlich niemals der eigenen Frau. Es ist etwas ganz Unerhörtes und geradezu eine Absage an den modischen Minnesang der Zeit, wenn in Deutschland Wolfram von Eschenbach in einem Gedicht die eheliche Liebe verherrlicht, deren Preis auch sein großes episches Gedicht „Willehalm" gewidmet ist. Nur wenige Troubadours haben Mädchen besungen. Gui von Uissel, dem seine Dame die Wahl ließ, ob er ihr Geliebter oder ihr Gatte werden wolle, entschied sich für das erstere, was die Dame freilich übelnahm. Nur einer, Gausbert von Puysibot, den Paul Heyse zum Helden einer seiner Troubadournovellen gemacht hat, heiratet das von ihm besungene Fräulein, das spießbürgerlich genug dachte, um nur unter dieser Bedingung seine Liebe erwidern zu wollen; doch hat Gausbert diesen Schritt schwer zu bereuen gehabt und infolge dieser trüben Erfahrungen dem Dichten schließlich ganz entsagt.

Die Sitte, verheirateten Frauen den Hof zu machen, hat schon das 11. Jahrhundert gekannt, daher schon damals einzelne Männer der Eifersucht so weit nachgaben, daß sie ihre Frauen einsperrten und vom Verkehr mit der Welt abschlossen. Schon das römische Altertum hatte solche Frauenwächter, die von den Provenzalen guirbaut genannt werden. Noch das 13. Jahrhundert verwandte diese verwerfliche Institution. Das waren freilich Ausnahmen. In der Regel lebte das Fräulein in der Zurückgezogenheit, um dann als Frau eine glänzende Stellung in der höfischen Welt einzunehmen und sich von einem oder mehreren Troubadours feiern zu lassen. Die Liebe, d. h. die schwärmerische, glühende Zuneigung, wie sie aus den Minneliedern hervorleuchtet, bedurfte der Gefahren als eines besonderen Reizes; sie sollte die sozialen Verhältnisse durchbrechen, um über ihnen zu stehen, sie war daher unter Ehegatten ausgeschlossen.

Bei den älteren Troubadours handelt es sich durchaus um wirkliche, leidenschaftliche Liebesverhältnisse. Guilhem IX. hatte die Vizegräfin Amalberge ihrem Gatten abwendig gemacht, und Bernhard von Ventadour mußte vom Hofe seines Herrn in die Verbannung gehen und

die Geliebte grausamen Mißhandlungen ausgesetzt wissen, weil sich seine Wünsche bis zu ihr verstiegen und bei ihr Gewährung gefunden hatten. Später aber gerät der Minnesang mehr und mehr in ein konventionelles Geleise hinein: Bertran de Born besingt die mit Heinrich dem Löwen in der Verbannung weilende Herzogin Mathilde, kurze Zeit bevor sie ihren Gatten mit einem Sohn beschenkt, Peire Vidal feiert die Vizegräfin von Marseille, die seine Huldigungen nur auf den ausdrücklichen Wunsch ihres Gatten Barral duldet. Einst drang der Troubadour in das Schlafgemach der Dame ein und küßte sie auf den Mund, bevor sie sich dessen erwehren konnte. Sie schlug Lärm und bat weinend ihren Gatten, sie zu rächen. Doch der faßte die Sache als einen Scherz auf, fing an zu lachen und schalt seine Frau, sie solle nicht wegen dessen, was der Narr gethan habe, so viel Aufhebens machen.

Darin aber blieb der Minnesang seinen Anfängen getreu, daß über dem Verhältnis des Dichters zu seiner Geliebten das tiefste Geheimnis schweben mußte. Nie war es erlaubt, den Namen der Geliebten zu nennen. Nur mit einem Versteckname n (senhal) durfte die Dame bezeichnet werden; doch waren diese Versteckname n, die sich zuerst bei Bernhard von Ventadour finden, so allgemein gehalten, daß niemand ahnen konnte, wer damit gemeint sein sollte. Solche Versteckname n, für welche gewöhnlich Worte männlichen Geschlechts gewählt wurden, sind: mein Trost, mein Hold-Errungen, mein Besser-als-gut, mein Magnet, mein Tristan, schönes Hoffen, schönes Sehnen, schöner Gebieter, schöner Anblick, schönes Paradies. Einer (Peire Rogier) redet die Geliebte an mit Tort n'avetz (Ihr habt Unrecht), ein anderer (Guilhem Augier) mit schöner Papagei, und der nach Originalität haschende Graf von Orange redet sie gar mit Teufel oder mit Spielmann (joglar) an. Raïmbaut von Vaqueiras überraschte einst die von ihm besungene Dame, als sie mit dem Schwerte ihres Vaters, des Markgrafen Bonifaz II. von Monferrat, Lufthiebe schlug; er redete sie seitdem mit schöner Ritter (Bels cavaliers) an. Diese senhal sind ein wichtiges Mittel, die an verschiedene Damen gerichteten Lieder eines und desselben Troubadours auseinander zu halten. Auch die Gönner wurden zuweilen mit Versteckname n bezeichnet, denen manchmal die Partikel en (Herr) vorgesetzt ist.

Diese Lieder wurden dann den Spielleuten einstudiert, auch wohl gegen Entschädigung gewerbsmäßigen Spielleuten verkauft, die insofern die Rolle der Verleger übernahmen. So wurden die Lieder durch das Land verbreitet und in Gesellschaften und bei Festlichkeiten vorgetragen, wobei immer nur der Name des Dichters und Liebhabers, nicht aber der Name der gefeierten und angebeteten Dame bekannt sein durfte. Welche geheime Wonne durchbebte die Brust der provenzalischen Frau, wenn die Lieder, die sie verherrlichten, allgemein bewundert wurden und durch das ganze Land erschallten und doch außer dem Dichter selbst nur sie allein darum wußte, wer die also Gefeierte war! Oft genug freilich wurde das Geheimnis verraten, und die bösen Zungen der Provence, denen die Troubadours alles Unheil wünschen, bemühten sich, von dem zarten Verhältnis den Schleier zu lüften, um Dichter und Dame dem Tadel und dem Spott der Welt preiszugeben. So mußte Peire Rogier den Hof von Narbonne verlassen, weil man der Gräfin von Narbonne nachsagte, sie hätte in den Gunstbezeigungen gegen ihren Troubadour die Grenzen des Erlaubten überschritten.

Auch von Liebeszeichen ist öfter die Rede. Als solche galten Ringe, Bänder (cordo), Tücher oder auch Stücke von einem Kleid der Dame. Der Ritter erhielt z. B. einen Ärmel ihres Gewandes, den er in Kampf und Tournier an der Spitze seiner Lanze führte; stolz legte er ihn dann, vom Staub des Kampfplatzes geschwärzt und mit dem Blute des besiegten Gegners getränkt, zu ihren Füßen nieder. Das Tournier, das im 11. Jahrhundert in Nordfrankreich

aufkam und sich von da nach Deutschland und England verbreitete, hat sich allerdings in Südfrankreich nicht eingebürgert; doch begaben sich die Provenzalen zuweilen in die nördlicher gelegenen Länder, um an Tournieren teilzunehmen. Auch theoretisch wird oft von der Liebe gehandelt. Ein Troubadour unterscheidet vier Stufen, die ein Liebender der Reihe nach zu durchlaufen habe, als Hehler, Anbeter, Liebhaber, Buhle. Indessen hat durchaus nicht jeder die letzte Stufe erklommen und die ersehnte Gegenliebe gefunden; gar mancher ist nicht über das Hehlen und Anbeten hinausgelangt.

Die Dichter blieben zuweilen lange an demselben Hof in dauernder Stellung. Öfter noch zogen sie nach einiger Zeit wieder ab, um einen anderen Gönner, der sie eingeladen hatte, oder bei dem sie auf Entgegenkommen rechneten, aufzusuchen. Wie angesehen die Troubadours damals waren, kann am besten die vertraute Freundschaft zeigen, die zuweilen zwischen einem mächtigen Grafen und einem unbemittelten Dichter bestand und in der sogenannten paria Ausdruck fand, einem Verhältnis, in welchem die beiden Freunde sich gegenseitig denselben Namen beilegten. So nannte sich Barral von Marseille mit Peire Vidal: Rainier, Graf Raimon V. von Toulouse mit einem Troubadour: Albert, sein Sohn Raimon VI. mit einem anderen (Raimon von Miraval): Audiart (Frauenname!).

Die Bewunderung, welche das Mittelalter der provenzalischen Lyrik zollte, ist nicht unberechtigt. Ihre Kunst zeigt sich ebensosehr in Gedankenschönheit und Sprachgewalt wie in der äußeren Form der Dichtung. Der Vers wird allmählich mannigfaltiger. Der Zehnsilbler tritt zuerst bei Marcabru auf. Der Alexandriner ist erst spät und nur spärlich in der Lyrik verwendet worden; auch wird er nicht mit anderen Versarten verbunden, sondern geht, wo er auftritt, durch das ganze Gedicht. Wenn die ältesten Gedichte noch an den Ursprung aus der einreimigen, jedoch am Schluß durch einen Refrain von abweichendem Bau variierten Strophe erinnern, so hat sich die Dichtung sehr bald von dieser Form freigemacht und bunte Mischungen der Verse und Reime in der Strophe zugelassen. Daneben geht nur selten noch derselbe Reim und Vers durch die Strophe oder durch das ganze Gedicht. In der Anwendung des Reimes weichen die Provenzalen von dem deutschen Gebrauch auch darin ab, daß sie nur selten mit jeder neuen Strophe auch neue Reimendungen zulassen; vielmehr wiederholen sich die Reime der ersten Strophe gewöhnlich durch alle folgenden, oder es treten nach je zwei Strophen neue Reime ein, oder auch die Mehrzahl der Reime erneuert sich, während bestimmte Verse durch alle Strophen an demselben Reime festhalten. Es kommt vor, daß die einzelne Strophe ganz reimlos ist, indem ihre Versausgänge erst in den entsprechenden Versen der folgenden Strophe ihre Bindung finden. Auch wechselt zuweilen die Ordnung der Reime in den Strophen nach fester Regel, wozu ein Ansatz schon bei Guilhem IX. vorliegt (die sogenannte canso redonda). Auch die Allitteration wird zuweilen angewandt, z. B. von Guiraut Riquier. Gewöhnlich wird das Gedicht durch eine kürzere Strophe abgeschlossen, welche tornada oder Geleit heißt und meist mit einer Anrede an den Adressaten, den Boten oder das Gedicht selbst anhebt. Die Tornada muß in Metrum und Reimen den Schluß gleichen Umfanges der vorhergehenden Strophe genau wiederholen. Schon der älteste Troubadour wendet in fünf Gedichten Tornadas an, von denen jedoch nur eine eine Anrede enthält. Später finden sich zuweilen mehrere Tornadas in demselben Gedichte hintereinander.

Auf die Kompositionen wurde von den Zeitgenossen nicht weniger Wert gelegt als auf die Texte. Die Lebensnachrichten der Troubadours geben über die musikalischen Leistungen vieler Dichter ein Urteil ab. So heißt es von dem Troubadour Albertet, dem Sohne eines

Spielmanns aus der Nähe von Gap, er habe Verse von geringem Wert gedichtet, aber schöne Melodien dazu komponiert. Die Berechtigung solcher Urteile vermögen wir nicht nachzuprüfen, denn von den meisten Liedern sind die Melodien verloren; wo sie uns aber erhalten sind, fehlt es leider noch an Bearbeitungen, welche die alte Musik dem modernen Sänger oder Hörer verständlich machten. Da Komposition und Text bestimmt waren, beim Vortrag als Einheit zu wirken, ist unser Urteil über die mittelalterliche Lyrik einseitig beschränkt, solange es sich lediglich auf den gelesenen Text stützt.

---

4. Die Gedichtgattungen der provenzalischen Lyrik.

Von den verschiedenen Gedichtgattungen der provenzalischen Lyrik ist die älteste und ihrem Begriff nach weiteste der vers. Die Benennung, offenbar volkstümlichen Ursprungs, erinnert daran, daß im altfranzösischen Epos die einreimige Strophe, die ja auch eine gewisse Abrundung zu einem selbständigen Ganzen zeigt, die gleiche Bezeichnung trägt. Nicht streng von dem vers geschieden ist die Kanzone (chanso). Im allgemeinen hat der vers kürzere Verse, besonders den Achtsilbler, auch kürzere Strophen und eine mehr gedehnte Melodie; er stand in alledem dem Volkslied näher als die kunstmäßigere Kanzone. Diese hat ein engeres Gebiet, da sie nur dem Ausdruck der Liebe und des religiösen Gefühles dient. Da die Sprache der Gottesminne das Lateinische war, ist die religiöse Lyrik in der eigentlichen Blütezeit der provenzalischen Poesie nur spärlich vertreten; erst gegen Ende des 13. Jahrhunderts wurde sie eifriger gepflegt, wobei man die Wendungen der älteren Minnelieder auf die Jungfrau Maria anwandte.

Einen Gegensatz zur Kanzone bildet das sirventes, welches Fragen des öffentlichen oder privaten Lebens behandelt. Im Vordergrund steht das politische sirventes, dessen hervorragendster Vertreter Bertran de Born war. Man kann solche sirventes mit den Leitartikeln unserer Zeitungen auf eine Stufe stellen, da sie den Zweck hatten, für oder gegen eine politische Person oder Richtung Stimmung zu machen und die öffentliche Meinung zu beeinflussen. Das persönliche sirventes, das am ehesten den Namen Rügelied verdient, womit man wohl den Ausdruck zu verdeutschen gesucht hat, dient der Polemik, die sich gegen eine einzelne Person und gegen einen ganzen Stand richten kann, oft mit beißendem Spott gewürzt ist und als verletzende Waffe gebraucht wird. Das moralische oder religiöse sirventes enthält Betrachtungen über die zunehmende Schlechtigkeit der Welt, Warnungen vor bestimmten Schwächen oder Lastern und Ermahnungen zur Besserung.

Der Name sirventes (auch sirventesc) ist offenbar von sirvent, „Diener", abgeleitet, bedeutet also zunächst wohl ein von einem solchen im Dienst des Herrn verfaßtes Gedicht. Die Provenzalen haben freilich für den Ausdruck eine andere Erklärung. Es bestand nämlich für den Troubadour die Vorschrift, daß jedes neue Gedicht, vor allem jede neue Kanzone, in einer noch nicht dagewesenen Strophenform gedichtet und daß dazu eine neue Melodie komponiert werden mußte. Für das sirventes galt diese Bestimmung nicht. Der Dichter schrieb den Text seines sirventes in der Strophe und nach der Melodie irgend einer Kanzone, in deren „Dienst" sein Gedicht nun also gleichsam stand. Diese als metrische und musikalische Norm (*εἱρμός*) benutzten Kanzonen sind uns für viele Sirventese erhalten, für andere fehlen sie nur deshalb, weil uns viele Gedichte verloren gegangen sind. Zuweilen erwähnt der Dichter ausdrücklich, welches Gedicht er als formelles Muster gewählt habe. In einem Falle ist die Melodie eines (vermutlich

französischen) Volksepos, der son Boves d'Antona, d. h. die Melodie des „Bueve de Hanstone" (vgl. S. 23), zu Grunde gelegt worden, in einem anderen vielleicht die Melodie des „Girart von Roussillon" (vgl. S. 16).

Zu den Sirventesen gehören auch die Aufforderungen zur Teilnahme an einem Kreuzzuge, die sogenannten Kreuzlieder. Ein hervorragender Dichter auf diesem Gebiete war Pons von Chapteuil, der im dritten Kreuzzug geblieben sein soll, was man freilich neuerdings bezweifelt. Dagegen ist der planch, das Klagelied auf den Tod einer dem Dichter nahestehenden Person, besonders eines Gönners, in der guten Zeit des Minnesanges mehr als Kanzone behandelt, also mit einer neuen Strophenform und Melodie ausgestattet worden. Dies hatte wohl darin seinen Grund, daß die Melodie eines Minneliedes sich kaum zum Ausdruck der Wehklage um einen Toten verwenden ließ. Einige sind von großer Innigkeit und verraten tief empfundenen Schmerz. Hochberühmt waren die Klagelieder Bertrans de Born auf den Tod des „jungen Königs" (1183) und das Gedicht Sordels auf den Tod des Blacatz (1237). Andere beklagen Barral von Marseille (1193, Folquet von Marseille), Richard Löwenherz (1199, Gaucelm Faidit), den letzten Grafen von Provence (1245, Aimeric von Pegulha), Manfred (1266, Aimeric von Pegulha), Konradin und Friedrich von Österreich (1268, Zorgi), Ludwig IX. (1270, Daspol). Nur wenige betrauern die Geliebte, und nur in drei Planchen wird von einem befreundeten Sänger um den Tod eines Troubadours geklagt.

Zuweilen gehen die Troubadours in demselben Gedicht von der Minne auf die Politik über oder umgekehrt. Man nennt ein solches Gedicht, das der Einheit und darum des künstlerischen Eindruckes entbehrt, chanso sirventes. Diese bedauerliche Vermischung der Gattungen findet sich zuerst bei Jaufre Rudel.

Aus einem Gesellschaftsspiele ist die Tenzone (provenz. tenso) oder das Streitgedicht hervorgegangen. Schon Guilhem IX. erwähnt den joc partit, das geteilte Spiel, nach dem Ausdruck unserer mittelhochdeutschen Dichter. Zur Belebung der Unterhaltung wurde in der Gesellschaft eine Frage aufgeworfen und, nachdem der Befragte sie in bestimmtem Sinn beantwortet hatte, von dem Frager im entgegengesetzten Sinn entschieden, worauf dann abwechselnd jeder seinen Standpunkt verteidigte, bis die Gründe ausgingen. Die älteste Form der Tenzone ist eine bloße Disputation zwischen zwei Dichtern; Rede und Gegenrede wechseln beliebig, selbst im Innern einer Strophe; man streitet auch über ganz persönliche Verhältnisse. Eine festere Form nahm die Tenzone erst an, als sie sich an den joc partit anlehnte, in dem sogenannten partimen. Hier legt in der ersten Strophe der Verfasser einem anderen Dichter zwei einander aufhebende oder einander widersprechende Sätze zur Auswahl vor. In der zweiten Strophe trifft der Angeredete seine Wahl und begründet sie. Der Fragesteller, dessen Strophenform der andere annehmen mußte, hat nun in der dritten Strophe den von jenem verschmähten Satz zu verteidigen, und Strophe um Strophe streiten die beiden Dichter, ohne daß eine Entscheidung gefällt wird. Doch wird am Schlusse mancher Gedichte ein dritter, oder auch mehrere, aufgefordert, als Schiedsrichter zu entscheiden, wer recht habe. Solche Schiedsrichtersprüche sind uns vereinzelt erhalten. Die ältesten partimen, die auf uns gekommen sind, scheinen um 1180—90 angesetzt werden zu dürfen. In der Regel, aber nicht ausschließlich, handelt es sich um Fragen, welche die Liebe angehen.

Da wird gefragt: Soll eine Dame lieber den Freund ihres Gatten oder lieber dessen Feind zum Geliebten wählen? Soll ein Liebhaber den freien geselligen Verkehr mit seiner Dame ohne Zärtlichkeiten einem Verhältnis vorziehen, in welchem der offene Verkehr ausgeschlossen, aber heimliche Zärtlichkeiten ermöglicht sind? Von zwei Ehemännern hat der eine ein sehr häßliches, der andere ein sehr schönes Weib; beide hüten sie gleich sorgfältig; welcher verdient den geringsten Tadel? Ein Ehemann erfährt, daß seine

Gattin sich einen Liebhaber hält, und die Liebenden erfahren, daß der Mann es weiß; für wen ist die Sache am unangenehmsten? Ist es besser, eine mit allen Vorzügen ausgestattete Geliebte nur einen Tag oder eine Dame von geringerem Wert das ganze Jahr haben zu dürfen? Ist es für einen Mann ehrenvoller, unter edlen Menschen aufwachsend, diese zu übertreffen oder, unter schlechten aufwachsend, doch gut zu werden? Nur in wenigen Gedichten handelt es sich um drei Möglichkeiten, also auch um drei Verfasser, die abwechselnd das Wort ergreifen. So in einem partimen, in welchem gefragt wird, welchem Verehrer eine Dame, die mit drei Herren am Tische sitzt und den einen freundlich anblickt, dem zweiten die Hand drückt, dem dritten zärtlich auf den Fuß tritt, die größte Huld erweist. Hier liegt eine Bibelstelle, Sprüche Salomonis 6, 13, zu Grunde, welche die Anregung zu der Fragestellung gegeben hat.

Alt, aber nur durch wenige Beispiele vertreten ist die Romanze, in welcher der Dichter stets ein selbsterlebtes Abenteuer in erster Person erzählt. Ihr verwandt ist die Pastorele, ein Gespräch des Dichters mit einer Hirtin, deren natürliche, bäuerliche Anschauungen zu den höfischen des Dichters in Gegensatz treten. Im 13. Jahrhundert gewahren wir gerade bei dieser Gedichtgattung Beeinflussung durch die französische Litteratur.

Die Pastorele ist, wie wir bereits gesehen haben (vgl. S. 13), volkstümlichen Ursprungs. Ebenso die Alba (vgl. S. 14). Der Ton der uns erhaltenen Albas nähert sich noch zuweilen dem Tone des Volksliedes, auf das auch das Fehlen der Tornada hinweist. Sie schildern das heimliche Zusammensein zweier Liebenden, das durch den warnenden Wächterruf beim Anbruch des Tages getrennt wird. Da diese Gattung sicher provenzalischen Ursprunges ist, müssen wir die altfranzösischen Gedichte ähnlichen Inhaltes — streng genommen nur eins und ein paar Bruchstücke — und die deutschen „Tagelieder", in denen Wolfram von Eschenbach seine Meisterschaft zeigt, aus provenzalischer Anregung herleiten. In den späteren Albas tritt auch bei den Provenzalen der Wächter mehr zurück. Es kommen auch geistliche Nachbildungen der Alba in der provenzalischen Litteratur vor, die an unser „Wachet auf, ruft uns die Stimme" erinnern.

Während hier die weltliche Poesie eine geistliche Nachahmung gefunden hat, scheint das Umgekehrte bei dem Descort (d. h. Zwiespalt) vorzuliegen. Alle übrigen Gedichtgattungen zerfallen, von der Tornada abgesehen, in Strophen gleichen metrischen Baues und gleicher Melodie. Das Descort besteht aus ungleichen Strophen und ist daher durchkomponiert. Wahrscheinlich hat ihm die kirchliche Sequenz, bei der das musikalische Element das poetische überwog, den Ursprung gegeben. Die Melodie zerfällt in musikalische Sätze, deren jeder wiederholt zu werden pflegt, daher auch gewöhnlich zwei metrisch gleiche Sätze (die versiculi der Sequenz) aufeinander folgen. Das Descort dient zum Ausdruck der unerwiderten Liebe und soll dies auch in seiner Form und Musik aussprechen. Die ältesten waren vor dem Ende des 12. Jahrhunderts von Garin von Apchier verfaßt, sind uns jedoch nicht erhalten. Ein weitgereister Troubadour (Raimbaut von Vaqueiras) hat dem Zwiespalt seines Gemütes auch dadurch Ausdruck gegeben, daß er jede der fünf Strophen seines Gedichtes in einer anderen romanischen Sprache dichtete.

Führt uns die sentimentale Stimmung des Descorts in die höheren Gesellschaftskreise, so läßt uns das Tanzlied (balada, dansa) in die unteren Volksschichten hinabsteigen. Der Volkston ist wohl in keiner anderen Gattung so ausgeprägt. Es sprudelt darin von ausgelassener Fröhlichkeit; der Rhythmus fordert zum Tanzen auf. Eine strenge Scheidung zwischen dansa und balada ist nicht möglich. Die balada wird schon von Pons von Chapteuil vor dem Ausgang des 12. Jahrhunderts erwähnt. Als Dichterin von dansas machte sich um 1200 die Frau des Troubadours Raimon von Miraval, Gaudairenca von Carcassonne, einen Namen; doch sind ihre Gedichte verloren. Gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts gab man der dansa eine feste Form aus drei gleichen Strophen, denen eine kürzere, dem Strophenschluß metrisch

entsprechende (respos), vorausging und als Tornada folgte. Diese Form ist besonders von Guiraut d'Espanha gepflegt worden, der sie wahrscheinlich aus Spanien einführte. Später wurde von der Toulouser Dichterschule wunderlicherweise der dansa ein religiöser Inhalt gegeben.

Der Troubadour Arnaut Daniel ist der Erfinder der Sestine. Er kombinierte ein von Raimbaut von Orange geleistetes Virtuosenstück, das in der Wiederholung derselben reimlosen Endwörter durch alle Strophen bestand, mit dem Reimwechsel der canso redonda (vgl. S. 66). Die Sestine ist völlig reimlos und wiederholt die Endwörter der sechs Verse der ersten Strophe mit nach bestimmter Vorschrift fortschreitender Veränderung der Reihenfolge an den Versausgängen der folgenden Strophen. Auch die drei Zeilen des Geleites (vgl. S. 66) müssen je zwei dieser sechs Wörter einschließen. Diese Form, die an die Gedichte mit vorgeschriebenen Endreimen aus der Zeit Ludwigs XIII. und XIV. erinnert und wie diese ein bloßes Kunststück ist, hat besonders in Italien Nachahmung und Pflege gefunden.

Endlich verdient auch der Liebesbrief (prov. salut) Erwähnung, der vor dem Ende des 12. Jahrhunderts auftritt und besonders von Arnaut von Mareuil ausgebildet wurde. Er hat nicht die lyrische Form, sondern Reimpaare aus Achtsilblern, und enthält meist Liebesbeteuerungen und Schilderungen des schmachtenden Zustandes, in welchem sich der Dichter befindet.

Auch die selbständige einzelne Strophe, cobla esparsa, dem altdeutschen Spruch entsprechend, aus der sich wahrscheinlich bei den Italienern das von ihnen erfundene Sonett abgezweigt hat, ist besonders von einigen Dichtern, Bertran Carbonel von Marseille und Guilhem del Olivier von Arles, gepflegt worden. Sie enthält meist Lebensregeln und ist dem Epigramm nahe verwandt.

---

5. Die Troubadours seit Bernhard von Ventadour.

Wenn wir uns nun zur Geschichte des provenzalischen Minnesanges zurückwenden, den wir bis Bernhard von Ventadour verfolgt hatten, so finden wir, daß die Zahl der Sänger zunächst allmählich anwächst, dann aber, um 1180, geradezu unübersehbar wird, indem zu dem großen Konzerte alle Landschaften ihre Sänger stellen.

Noch zu den älteren Zeitgenossen Bernhards gehörte der Graf Raïmbaut III. von Orange, der von 1155—73 regierte. Er liebt gesuchte Wortspiele und Wendungen. Um etwas Neues zu bieten, hat er eins seiner Gedichte am Schluß der Strophen regelmäßig mit Prosa untermischt. Er ist sehr selbstbewußt, redet aber nicht die Sprache des Herzens. Er sagt z. B.: „Das Lächeln meiner Freundin macht mich fröhlicher, als wenn mich vierhundert Engel anlachten.“ Anmutiger und natürlicher dichtet seine Geliebte, die Gräfin von Die, Gattin des Grafen Wilhelm. Eins ihrer Gedichte sei in einer Übersetzung von Hermann Spanuth mitgeteilt:

Ob ich nicht will, ich muß es dennoch singen,
Ihn klag' ich an, dem all mein Sinnen eigen;
Das Herz, um das ich muß in Liebe ringen,
Will sich in Gnade nicht noch Güte neigen.
Was blüht mein Leib, was frommt des Geistes Flug,
Wenn Geist und Schönheit mich verraten zeigen,
Der Häßlichen zur Kränkung noch genug?

Das ist mein Trost, daß meine Treu' geblieben,
Wie einz'ger Lieb' sie jemals nur entstiegen,
— Nicht mocht' Seguin Valensa[1] treuer lieben —
Fast freu' ich mich, in Lieb' dich zu besiegen.
Der Liebste doch, der Beste bleibst mir du.
Du willst nur mir erzwungne Kälte lügen
Und neigst dich allen andern gütig zu.

[1] Anspielung auf eine sonst ganz unbekannte Liebesgeschichte.

Mir diesen Stolz! ich kann es nimmer fassen,
Und billig geht mein Herz darum in Klagen,
Wie du um fremde Liebe mich verlassen,
Was immer sie auch bieten mocht' und sagen.
Gedenk' der Zeit, da deine Lieb' und Huld
Noch mein begehrte, Gott magst du befragen,
Da es nun anders, ob das meine Schuld.

Dein adlig Herz, so reich an milder Güte
Und hohem Wert, hält bannend mich gefangen.
Wenn nah', wenn fern in Lieb' ein Herz erglühte,
Ich zweifle nicht, um deines müßt' es bangen.
Doch kennst du wohl — der Frauen bist du kund —
Der Allertreusten Sehnen und Verlangen:
Es ruft dir süß der alten Liebe Bund.

Stolz ist mein Stamm, und adlig ist mein Sinnen,
Schön ist mein Leib, und mehr als Leibesschöne
Ist meine Treu'; mein Bote trägt mein Minnen
Im Lied zu dir, daß es dein Herz versöhne,
Zu fragen dich, warum, Geliebter mein,
Ich dich verlor, ob Übermut mich höhne,
Ob ich auf immer soll verlassen sein.

Und nun, mein Lied, ins Herz ihm sorglich töne:
Der Hochmut trügt, und manchem bracht' er Pein.

Man vermutet nicht ohne Grund, ein Dichter Lignaure, der mit Guiraut von Bornelh eine Tenzone über den künstlerischen Wert des dunkeln Ausdrucks wechselte, und dessen Tod Guiraut in einem Planch beklagte, sei mit Raïmbaut identisch. Die Verteidigung der dunkeln Manier würde zu Raïmbauts Charakter stimmen, und wir wissen ohnedies, daß Raïmbaut zu den Gönnern des jungen Guiraut gehört hat.

Mit Bernhard befreundet war Peire von Auvergne, ein Bürgerssohn aus dem Sprengel Clermont. Er war als Komponist berühmt und galt bei seinen Zeitgenossen für den besten Dichter, bis Guiraut von Bornelh auftrat und ihm diesen Rang streitig machte. Peire hat ein hohes Alter erreicht; er begann vor 1162 zu dichten, und ein auf Ereignisse des Jahres 1214 bezügliches Sirventes geht (ob mit Recht?) unter seinem Namen. Er verbrachte den Abend seines Lebens im Kloster. Die Provenzalen schätzten die starke Häufung schwerer Silben als einen Vorzug und rühmten daher unter Peires Gedichten eins, welches beginnt: „Dejostals breus jorns els loncs sers" (Bei den kurzen Tagen und langen Abenden), wo die Häufung der Konsonanten wohl zur Schilderung der rauhen Jahreszeit dienen soll. Inhaltlich wertvoll ist ein Spottgedicht auf die Troubadours seiner Zeit (um 1180), worin er ihrer zwölf mit Namen nennt, darunter Bernhard von Ventadour und Guiraut von Bornelh. Besonders anmutig ist eins seiner Lieder, in welchem in Nachahmung Marcabrus, der den Star als Boten benutzte, eine Nachtigall als Liebesbotin entsandt wird. Paul Heyse hat es meisterhaft in der Form des Originals übertragen. Wir führen hier nur die erste Strophe an.

Nach der Kammer meiner Lieben
Schwing' dich hin, Frau Nachtigall!
Sag' ihr, daß ich treu geblieben,
Und von ihren Reden all,
Die sie spricht,
Bring' Bericht!
Mahne drum sie leise
Ihrer Pflicht,
Daß sie nicht
Hindre deine Reise!

Guiraut von Bornelh, den man im 13. Jahrhundert für den hervorragendsten aller Troubadours erklärte und durch den Ehrentitel maestre dels trobadors (Meister der Troubadours) auszeichnete, war bei Excideuil, unweit Périgueux, zu Hause. Er begann um 1165 zu dichten und trat anfangs in die Fußstapfen Peires von Auvergne, indem er sich der dunkeln Richtung des Minnesanges anschloß. Die Anhänger dieser Richtung gingen von der Anschauung aus, daß die Poesie nicht für die große Menge da sei, sondern nur für ein kleines Häuflein

Eingeweihter. Daher wurde absichtlich ein dunkler Ausdruck gewählt, dessen Verständnis nicht jedem aufgehen, aber der kleinen Zahl der Kenner einen um so höheren Genuß bieten sollte. Zu diesem trobar clus oder oscur, d. h. verschlossenen oder dunkeln Dichten, das in Arnaut Daniel seinen genialsten Vertreter finden sollte, war Guiraut wahrscheinlich von dem Grafen von Orange angeregt worden. Er fand jedoch, von einem richtigen Gefühl geleitet, sehr bald die Schwächen dieser Verkünstelung heraus und ging schon vor 1173 zu der klaren Richtung des Minnesanges über, die damals von Bernhard von Ventadour in der vollendetsten Weise geübt wurde. Bei weitem die meisten Gedichte Guirauts gehören dieser zweiten, reiferen Periode an, und sie, nicht die wenigen Kinder der dunkeln Muse, haben seinen Ruf begründet. Der Tenzone mit Lignaure, in der Guiraut nach den Gründen gefragt wird, aus denen er die dunkle Manier verurteile, wurde schon oben gedacht (S. 71).

Guiraut war von geringer Herkunft, hatte jedoch eine für jene Zeit nicht gewöhnliche gelehrte Bildung erhalten. Er richtete sein Leben so ein, daß er im Winter gelehrten Studien oblag, vielleicht dabei auch Unterricht gab (worauf der erwähnte Beiname schließen läßt), im Sommer aber mit zwei Sängern, die seine Kanzonen vortrugen, die Höfe besuchte. Wir erfahren, daß er wertvolle Bücher besaß und unvermählt geblieben ist. Über seine Erlebnisse und die von ihm besungenen Damen wissen wir wenig. Er versichert wiederholt, daß er nur eine liebe und besinge, daher vielleicht die verschiedenen Versteckname, die er anwendet (Bels senher, Segur u. s. w.), auf eine und dieselbe Dame zu beziehen sind. Er besang eine Dame in der Gascogne, mit deren dichtender Kammerzofe Alamanda er, als die Herrin ihm grollte, eine Tenzone verfaßte. Seine ersten Gönner scheinen Raïmbaut von Orange und Alfons II. von Aragonien gewesen zu sein; doch hat er auch andere Höfe in Spanien besucht. Er nahm mit Ademar V. von Limoges und Richard Löwenherz am dritten Kreuzzug teil und begab sich nach der Einnahme von Akka an den Hof Boemunds von Antiochien; hier blieb er den Winter über und trat gegen Ostern 1192 die Rückfahrt an. Seine letzten datierbaren Gedichte beziehen sich auf den Tod Ademars und Richards (1199).

Guirauts Gedichte sind in einer klaren, ernsten, gedankenreichen Sprache geschrieben. Er stellt besonders gern moralische Betrachtungen an und klagt über den Verfall des Rittertumes und der Poesie. Er hat daher mit besonderer Vorliebe das moralische Sirventes gepflegt und auch seine Kanzonen öfter auf dieses Gebiet abschweifen lassen. Dante hat ihn, als er ihn unter den drei größten Troubadours aufführte, als Sänger der Rechtschaffenheit (rectitudo) gepriesen. Dies mag zum Teil darauf beruhen, daß Guiraut wiederholt die Wahrheitsliebe, die Aufrichtigkeit preist und erklärt, mit echter Minne sei die Lüge unverträglich.

Ein hervorragender Dichter war auch Arnaut von Mareuil, den Petrarca freilich den „minder berühmten“ Arnaut nennt, weil er ihm Arnaut Daniel vorziehen möchte. Jener Arnaut stammte aus der Nähe von Nontron und war von Hause aus arm. Er wurde Schreiber, konnte sich aber nicht mit dem Gelernten ernähren und legte sich daher aufs Dichten. Sein guter Stern führte ihn an den Hof der Azalais von Béziers, einer Tochter Raimunds V. von Toulouse, wo er wohl aufgenommen wurde; denn er war ein guter Vorleser von Romanen und hatte eine schöne Singstimme. In seinen Liedern feierte er die Gräfin, wagte aber nicht, ihr seine Lieder offen mitzuteilen, sondern that, als hätte sie ein anderer verfaßt. Als er ihr endlich seine Liebe entdeckte, nahm sie dies freundlich auf, bis König Alfons II. von Aragonien, der ihr gleichfalls den Hof machte, sie veranlaßte, dem Troubadour den Abschied zu geben. Todtraurig begab sich dieser nun an den Hof Wilhelms VIII. von Montpellier (gest. 1202) und klagte bitter über den

Wechsel des Glückes, die Geliebte, die seine Feindin geworden sei, über sich selbst, der sich in einem Liede durch seine Unvorsichtigkeit verraten habe, indem er sich einer Liebesgunst rühmte. Dieser Dichter hat eine sehr schlichte und leichte Ausdrucksweise und erinnert in einem Liede von ungewöhnlich einfacher Form fast an den Volkston.

Dieses Lied beginnt mit einer ausführlichen Naturschilderung, was sonst nicht Arnauts Art ist. Kurze Hinweise auf die Jahreszeit oder die Naturumgebung sind als Liedeingänge bei den ältesten Troubadours beinahe die Regel. Später dagegen wurden sie geradezu verpönt. Wie die Minnelieder Arnauts, vielleicht nur mit dieser einzigen Ausnahme, so entbehren auch die Minnelieder Folquets, Bertrans de Born und Peirols dieser stereotypen Eingänge, die die Dichter offenbar absichtlich vermieden. Das besprochene Lied Arnauts sei in Übersetzung hier mitgeteilt.

Schön ist's, wenn sich Lüfte regen
Im April, eh' Mai erwacht.
Nachtigall und Elster pflegen
Sangs die ganze heitre Nacht.
Will der Morgen dann erscheinen,
Schallt's von neuem fröhlich laut,
Und ein jedes von den Kleinen
Hat sein Weibchen süß und traut.

Und wenn alle Knospen springen,
Alle Erdenwelt sich freut,
Regt sich's auch in mir, zu singen
Von der Liebe Seligkeit;
Und Natur und Sitte geben
Neigung mir zu Lust und Scherz,
Wenn in sanfter Lüfte Weben
Mir so selig wird ums Herz.

Weißer ist sie als Helene,
Schöner als die Knospe zart,
Ihre blendend weißen Zähne
Bergen Worte holder Art.
Reines Herz voll edler Güte,
Frische Wange, blondes Haar —
Gott erhalte diese Blüte,
Die er schuf so wunderbar!

Ließ' sie mich ihr Herz erkennen,
All mein Sehnen würde still,
Einmal möcht' ich mein sie nennen
Und noch oftmals, wenn sie will.
Im Vereine woll'n wir ziehen
Oft dann in die Frühlingsau —
All dies Glück kann mir erblühen
Von der holden, schönen Frau.

Am Hofe von Montpellier lebte noch ein anderer Troubadour, ein Troubadour ganz eigener Art, Folquet von Marseille. Dante hat ihm im „Paradies" auf der Venus einen hervorragenden Platz angewiesen. Folquet war der Sohn eines reichen Genueser Kaufmanns aus der Bankierfamilie der Anfosso, der nach Marseille übergesiedelt war. Er besang die Gattin seines Gönners, des Vizegrafen Barral von Marseille. Diez charakterisiert das Verhältnis mit folgenden Worten: „Es bedarf kaum der Versicherung der Handschriften, daß sie ihm trotz seinen Gesängen nichts von Liebe erzeigt und seine Bitten nur in betracht der großen Lobeserhebungen, die er ihr erteilte, gelitten habe." Dennoch hat er, wie Dante in der „Vita nuova", seine Liebe zu ihr unter einer erheuchelten Liebe zu einer anderen zu verstecken gesucht. Die Angebetete aber glaubte nicht an diesen Sachverhalt und verbannte ihn aus ihrer Nähe, worauf er sich an den Hof Wilhelms VIII. von Montpellier begab, der mit der byzantinischen Prinzessin Eudoxia (von den Troubadours daher Kaiserin genannt) vermählt war. Dort besang er auf Eudoxias Wunsch seine frühere Herrin und erlangte auch deren Verzeihung. Barral starb im Jahre 1193, und sein Tod wurde von dem Troubadour in rührenden Worten beklagt. Der Vizegräfin hat er auch nach dem Tode ihres Gatten, der sie nicht lange vor seinem Ableben verstoßen hatte, um eine Tochter der Eudoxia zu heiraten, seine Lieder gewidmet. Und dabei hatte er selbst eine Gattin und zwei Söhne.

Gegen das Ende des Jahrhunderts trat bei ihm ein Umschwung ein. Weltmüde begab er sich nach dem Tode des Richard Löwenherz, der zu seinen Gönnern gehört hatte, in ein Cistercienserkloster, und auch seine Familie mußte in ein Kloster gehen; er wurde Abt zu Le Toronet

bei Frejus in der Provence und im Jahre 1205 in Toulouse Bischof. Als solcher ist er einer der grausamsten Verfolger der unglücklichen Albigenser gewesen. Seine Gedichte tragen den Charakter des gedankenmäßig Reflektierenden an sich und erinnern zuweilen an die Spitzfindigkeiten der Scholastik. Ein geistliches Stück in paarweise gereimten Achtsilblern wird ihm neuerdings ohne genügenden Grund entzogen. „Es ist die Beichte eines von dem Stachel des Gewissens geängstigten Herzens“, sagt Diez, „der Angstruf eines Sünders, den die Schrecken der Ewigkeit zermalmen.“ Folquet starb 1231 und wurde von der Kirche selig gesprochen. Daß ein Troubadour am Abend seines Lebens ins Kloster ging, dafür fehlt es nicht an Beispielen. Daß aber ein vielbewunderter Sänger sich später der Theologie widmet, es bis zum Bischof bringt und die Sünden seines weltlichen Lebens durch Inquisition und Ketzerverfolgung auszulöschen sucht, dieser Fall ist glücklicherweise nur durch Folquet vertreten, der als Bischof auch jene Minnelieder, die den Weg in das Publikum gefunden hatten und gern gesungen wurden, als eine laute Anklage, als einen lebenden Vorwurf ansehen mußte. Als er einst an der Tafel des Königs von Frankreich saß und zufällig von einem Spielmann eines seiner Minnelieder vorgetragen wurde, stieg ihm die Schamröte ins Gesicht, und im stillen verhängte er über sich als Buße, an jenem Tage nur Wasser und Brot zu genießen.

Wenn Folquet erst Troubadour war und dann Geistlicher wurde, um als solcher sein früheres Weltleben streng zu verurteilen, so hat ein anderer Troubadour beides in sich vereinigt, ohne deshalb einen inneren Zwiespalt zu empfinden. Wir kennen diesen Dichter nur unter dem Namen des **Mönchs von Montaudon**. Er stammte aus einer edlen Familie zu Vic bei Aurillac in der Auvergne und wurde Mönch in Aurillac. Der Abt seines Klosters ernannte ihn zum Prior von Montaudon, dessen Lage heute unbekannt ist. Dort machte er sich durch seine Gedichte einen Namen, reiste als fahrender Sänger umher, ohne die Mönchskutte abzulegen, und wandte den ganzen Ertrag der Kunst seinem Kloster zu. Mit Erlaubnis des Abtes besuchte er sogar den Hof Alfons' II. von Aragonien. Er starb als Prior von Villefranche-de-Conflent. Der Mönch hat auch einer adligen Dame (Elise von Montfort) in Minneliedern gehuldigt; doch liegt seine Bedeutung auf einem anderen Gebiete: er hat eine Anzahl höchst origineller Sirventese verfaßt.

Darunter ist ein Spottgedicht auf die gleichzeitigen Troubadours, das er selbst als eine Fortsetzung zu dem ähnlichen Gedicht des Peire von Auvergne (vgl. S. 71) bezeichnet. Da werden von bekannteren Troubadours Gaucelm Faidit, Arnaut Daniel, Arnaut von Mareuil, Folquet und Peire Vidal der Reihe nach verhöhnt. In zwei Gedichten wendet er sich gegen das Schminken der Frauen. In dem einen beschweren sich die Heiligenbilder bei dem Herrgott, daß die Farben zu teuer werden, weil die Damen zu viel Farbe auftragen. Gott gibt dem Mönch Befehl, die Damen am Schminken zu verhindern. Er wirft jedoch ein, die Natur des Weibes bringe das nun einmal mit sich, worauf Gott erwidert, die Kreatur dürfe dies Schönheitsmittel ohne sein Gebot nicht anwenden; die Frauen würden ja seinesgleichen, wenn sie, statt älter zu werden, sich durch Schminken verjüngten. Der Mönch aber meint, eine Änderung sei nur dadurch zu bewirken, daß Gott entweder die Schönheit der Frauen bis zum Tode währen lasse oder die Schminke aus der Welt tilge. So läßt er noch andere seiner launigen Sirventese im Himmel spielen und tritt mit Gott in eine nur geringe Andacht verratende Unterhaltung ein.

In der Lebensbeschreibung des Mönches wird die älteste **litterarische Gesellschaft** erwähnt, von der wir aus jener Zeit Kunde haben. Sie wird ein Hof (cort) genannt und hatte ihren Sitz in Le Puy-Notre-Dame. Der Mönch wurde dauernd zum Herrn dieses Hofes ernannt und erhielt das Recht, einen Sperber als ersten Preis zu vergeben. Eine Kommission von vier Richtern, zu denen der Mönch ohne Zweifel gehört hat, hatte über den Wert der eingereichten Kanzonen zu entscheiden. Wir wissen, daß gegen den Anfang des 13. Jahrhunderts Guiraut de Calanson seine berühmte Kanzone über die sinnliche Liebe dort eingereicht hatte,

und dürfen vermuten, daß sie mit einem Preise gekrönt wurde. Wie lange dieser Hof bestanden hat, wissen wir nicht. Da es aber in der Lebensbeschreibung des Mönches heißt, er sei so lange Herr des Hofes gewesen, bis der Hof sich auflöste, können wir annehmen, daß er wohl noch bei Lebzeiten des Mönches eingegangen ist. Sicher ist, daß ihm, wenn er überhaupt so lange bestand, der Albigenserkrieg ein Ende gemacht haben muß.

Ein Dichter, der sowohl wegen seiner Erlebnisse als auch wegen seiner originellen Dichtungsart Erwähnung verdient, ist Raïmbaut von Vaqueiras (s. die untenstehende Abbildung). Er war der Sohn eines armen Ritters in der Provence und stand als Dichter anfangs zu Orange im Dienste Wilhelms IV. von Baux, mit dem er sich Engles (d. h. Engländer) nannte (vgl. S. 66). Wilhelm war, als einem Neffen des Troubadours Raïmbaut von Orange, dessen Grafschaft zugefallen. Von da durchstreifte Raïmbaut Oberitalien bis Pavia und fand eine neue Heimat zu Monferrat an dem Hofe des Markgrafen Bonifaz II., in dessen Dienst er sein späteres Leben verbrachte. Er verliebte sich in Beatrix, die Tochter des Markgrafen. Da er ihr aber nicht seine Liebe zu gestehen wagte, so fragte er sie um Rat: er liebe eine hochstehende Dame, wage jedoch nicht, ihr seine Liebe zu zeigen oder auch nur anzudeuten; solle er nun jener sein Herz offenbaren oder, sich in heimlicher Liebe verzehrend, dahinsterben? Beatrix wußte wohl, daß sie selbst der Gegenstand dieser Liebe war, und antwortete: „In der That, Raïmbaut, soll jeder treu Liebende, der eine edle Dame minnt, Scheu hegen, ihr seine Liebe zu zeigen. Ehe er jedoch daran zu Grunde geht, rate ich ihm, sie ihr zu gestehen und ihr seinen Dienst und seine Freundschaft anzutragen; denn ich versichere Euch, wenn sie klug und höfisch ist, wird sie es nicht übelnehmen, sondern ihn deshalb nur um so höher schätzen. Darum rate ich Euch, daß Ihr der Dame Eure Liebe gesteht und sie bittet, Euch als ihren Ritter anzunehmen. Denn Euch würde keine Frau auf der Welt als ihren Ritter und Diener ausschlagen. So nahm Azalais, die Gräfin von Saluzzo, den Peire Vidal, die Gräfin von Burlatz [Azalais von Beziers] den Arnaut von Marcuil, Maria den Gaucelm Faidit und die Dame von Marseille Folquet als Liebhaber an. Darum rate ich Euch, auf mein Wort und meine Gefahr hin, bittet sie nur um ihre Gegenliebe.“ Da sagte ihr Raïmbaut, daß sie selbst die Dame sei, wegen deren er sie um Rat gefragt habe, und sie nahm ihn als ihren Ritter an. Die erste Kanzone aber, die er ihr darauf widmete, hat als Refrainwort der dritten Zeile jeder Strophe das Wort „Rat“. Die Kanzone beginnt (nach Diez):



Raïmbaut von Vaqueiras. Nach einer Handschrift aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, in der Bibliothek des Vatikans zu Rom.

Jetzt schließt mir Lieb' ihr ganzes Wesen auf,
Sie, die mich flehn und seufzen läßt: ich bat
Die schönste Frau der Welt um ihren Rat.
Sie mahnte mich, zu lieben hoch hinauf
Die Edelste und mich ihr hinzugeben.

Wie Raïmbaut überhaupt das Ungewöhnliche liebt, so hat er auch Beatrix in einer noch nicht dagewesenen Weise zu verherrlichen gesucht. In dem Gedicht „Der Streitwagen“ (Lo carros) schildert er ein Damentournier, in welchem Beatrix von den auf ihren Ruhm eifersüchtigen Schönen angegriffen und mit allen möglichen Kriegsmaschinen bedrängt wird, aber

den Sieg über die Angreiferinnen behauptet. Auch das fünfsprachige Descort, das schon oben erwähnt wurde (vgl. S. 69), ist an Beatrix gerichtet.

Größeren Ereignissen aber sollte Raimbaut an der Seite des Markgrafen seit 1202 entgegengehen. Der Markgraf hatte seinen Troubadour zum Ritter geschlagen und ihn zu seinem Waffenbruder erhoben. Die beiden hatten schon in Italien manches Abenteuer, manche Fehde bestanden. Raimbaut hatte für seinen Gönner eine harte Gefangenschaft ertragen müssen und 1194 mit ihm, der ein Anhänger Kaiser Heinrichs VI. war, den Feldzug nach Sizilien mitgemacht. Nun wurde 1202 der vierte Kreuzzug vorbereitet und der Markgraf in Soissons als Feldherr der Kreuzfahrer ausgerufen. Mehr aus Liebe zu seinem Gönner als aus Begeisterung für die heilige Sache schloß sich Raïmbaut dem Zuge an und kämpfte 1203 vor Konstantinopel an der Seite des Markgrafen. Als dieser das Königreich Thessalonich erlangte, gedachte er auch der Dienste seines treuen Waffengenossen und belohnte ihn mit einer ausgedehnten Herrschaft in seinem Reiche. Im Jahre 1207 kam Bonifaz auf einem Feldzuge gegen die Bulgaren um; bei einem plötzlichen Überfall der Feinde traf ihn ein Pfeilschuß unter die Schulter, seine Leute entflohen bis auf wenige, die neben ihm standhielten, um mit ihm zu sterben. Da wir von dem Troubadour nichts weiter erfahren, so dürfen wir vermuten, daß auch er dort gefallen ist.

Die Abenteuer, die Raïmbaut mit dem Markgrafen erlebte, erzählt er in einem Briefe aus drei Laissen, der schließlich keinen anderen Zweck verfolgt, als seinen Gönner um eine Unterstützung zu bitten. Er verfaßte außerdem eine Turnierbeschreibung (garlambey), ein Tanzlied nach französischem Vorbild (estampida) und eine Pastorele, worin er eine Genueserin in ihrer Mundart sprechen läßt, neben Raïmbauts Descort wohl das älteste litterarische Auftreten der italienischen Sprache. Denn diese Dichtungen fallen noch in die Zeit vor dem Kreuzzug.

Zu den namhaftesten Troubadours gehörte auch Peire Vidal, obwohl er als Mensch weit weniger hoch stand denn als Dichter. Er war der Sohn eines Kürschners in Toulouse, besuchte die Höfe der Großen in Spanien und Italien und gelangte nach Cypern, Ungarn und Malta. Am längsten verweilte er am Hofe Barrals von Marseille (gestorben 1193), dessen erste, auch von Folquet besungene Gattin Azalais er unter dem Namen Viërna feierte, und mit dem er sich Rainier nannte. Er war ein Mann von dichterischer Anlage, der in melodischen Formen den Gedanken einen bilderreichen, anmutigen Ausdruck zu geben verstand, aber freilich durch sein Gebaren sehr an unseren abenteuerlichen Ulrich von Lichtenstein erinnert. Ob er sich wirklich der Dame Loba (d. h. Wölfin) zuliebe in ein Wolfsfell stecken und von Hunden jagen ließ, ist allerdings zweifelhaft, da die Erzählung erst aus seinen Liedern konstruiert sein kann. Allein daß er an Größenwahn litt, beweisen seine äußerst prahlerischen Gedichte; er war nicht umsonst an der Grenze der Gascogne geboren. Hier sei nur seiner Ehe gedacht. Peire machte zu Beginn des dritten Kreuzzuges (1190) eine Reise in den Orient und verheiratete sich in Cypern mit einer Griechin. Da man ihm aber vorspiegelte, sie sei die Nichte des Kaisers von Konstantinopel und habe Ansprüche auf den griechischen Thron, so legte er sich selbst den Titel „Kaiser“ bei, führte das kaiserliche Wappen und einen Thron mit sich und traf Anstalten, eine Flotte auszurüsten, um das Kaiserreich zu erobern. Einseitige Begabung kann sehr hervorragend sein, auch wo das Urteil hinter dem gesunden Menschenverstand zurückbleibt. Und begabt war Vidal: seine Verse fließen auch bei schwieriger Reimtechnik so leicht und ungezwungen dahin, daß wir uns nicht weiter wundern, wenn die Zeitgenossen sagten, keinem sei das Dichten so leicht geworden. Leider liebte er es, in seinen Liedern von der Minne auf die Politik abzuschweifen, sich in der unglücklichen Zwittergattung der chanso sirventes (vgl. S. 68) zu üben.

In Italien bestand schon damals eine große Vorliebe für die provenzalische Poesie. Noch Dante und Petrarca haben die Troubadours gründlich studiert. Jener, der sich selbst in ihrer Sprache versucht hat, nennt drei als die hervorragendsten: Bertran de Born in den Waffen (in armis), Guiraut von Bornelh in Rechtschaffenheit (in rectitudine), Arnaut Daniel in der Liebe (in amore). Wir haben Guiraut schon kennen gelernt und Dantes Urteil gebilligt. Auch hinsichtlich Bertrans dürfen wir ihm recht geben.

Die Bedeutung **Bertrans** ist oft übertrieben worden. Er war weder Vizegraf noch großer Grundbesitzer; sein Besitz beschränkte sich auf die schon durch ihre Lage sehr feste Burg Autafort



Hautefort (Autafort). Zeichnung nach einer Photographie des Herrn de Villepelet zu Périgueux.

(Hautefort) nebst einigen Ländereien und Gerechtsamen, und noch dazu mußte er sich in den Besitz der Burg mit seinem Bruder Konstantin teilen. Die Burg ist, freilich nicht in der alten Gestalt, noch heute vorhanden, östlich von Périgueux (s. die obenstehende Abbildung). Neuere Darstellungen wollen Bertran selbst die Bedeutung einer einflußreichen Persönlichkeit absprechen. Das ist wieder nach der anderen Richtung zu weit gegangen: wir müssen ihm wenigstens den Einfluß zugestehen, den heute ein Verfasser zündender Leitartikel in der Presse beanspruchen darf. Der Graf von Toulouse läßt ihn 1181 durch einen Boten ersuchen, ein Sirventes zu dichten, um darin für die Sache des Grafen und gegen den König von Aragonien Stimmung zu machen. Und als der „junge König“, Heinrich von England, 1170 bei Lebzeiten seines Vaters in Westminster gekrönt, mit seinem Bruder Richard, dem Herzog von Aquitanien, in einem gespannten Verhältnis stand und sich von seinem Vater zur Zurücknahme seiner Beschwerden bewegen ließ, wurde er von Bertran in einem Sirventes als König der Memmen gebrandmarkt, als ein

König, der kein Land habe und aus der Tasche des Vaters leben müsse. Durch diesen Angriff Bertrans fühlte sich der „junge König“ so getroffen, daß er, vielleicht unter dem Drucke dieser geharnischten Worte, sich der Partei der gegen Richard empörten Barone anschloß und sich dann an Bertran mit der Bitte wendete, in einem neuen Sirventes die gegen ihn gerichteten Kränkungen zurückzunehmen. Bertran thut dies in einem Gedicht, worin er ihn mit Karl dem Großen vergleicht und anerkennt, daß er sich von Burgos bis nach Deutschland hinein Ruhm erworben habe. Man sieht, so gering auch die materiellen Mittel Bertrans waren, als geistige Macht war er doch angesehen, von den Großen gefürchtet und umworben, und was man von seinem Einfluß erzählte, war zwar im einzelnen sagenhaft ausgeschmückt, zum Teil entstellt und übertrieben, aber doch im allgemeinen wohlberechtigt. Dante läßt ihn im „Inferno“, Gesang 28, auftreten, seinen Kopf in der Hand tragend, weil er das Haupt und die Glieder entzweit hatte, sah ihn folglich für den eigentlichen Anstifter der Kriege zwischen Heinrich II. und dessen Söhnen an. Damit ist zu viel gesagt; doch hat Bertran immerhin in diesen Kämpfen eine Rolle gespielt, die auch in der historischen Darstellung nicht unerwähnt bleiben darf.



Heinrich, der „junge König“. Nach dem Grabmal in der Kathedrale zu Rouen, wiedergegeben auf einer Zeichnung des Kupferstichkabinetts der Nationalbibliothek zu Paris.

Bertrans politische Gedichte beziehen sich auf historische Ereignisse aus den Jahren 1181 bis 1195 (vielleicht 1197); doch ist gewiß manches verloren gegangen, was einer früheren Periode angehörte. Diese Gedichte verfehlen auch auf den heutigen Leser ihre Wirkung nicht. Der Ausdruck ist von großer Energie, oft über das streng sachliche Maß hinaus gesteigert. Die Leidenschaft, die den Dichter beseelt, teilt sich dem Hörer mit und reißt ihn mit sich fort, unwiderstehlich, mit dämonischer Gewalt. Meisterhaft versteht es Bertran, den Angeredeten immer an der empfindlichsten Stelle zu packen, ihn anzureizen und aufzustacheln, ihm Verpflichtungen zu zeigen, die er zu erfüllen, Scharten, die er auszuwetzen, Beleidigungen, die er zu rächen hat. Dabei leuchtet aus den Worten des Sängers stets eine Lust am Krieg und am Waffenhandwerk hervor, die sein ganzes Sein erfüllt und ihn mehr als alles andere zum Dichten begeistert. Hier ist allerdings in Betracht zu ziehen, daß er als Ritter von geringer Habe auf den Gewinn des Krieges angewiesen war; denn die Fürsten sind, wie er selbst sagt, weniger freigebig und entgegenkommend im Frieden als im Krieg, wo sie der Hilfe bedürfen.

Über Bertrans persönliche Beziehungen zu dem „jungen König“ (s. die obenstehende Abbildung) sind wir nicht genauer unterrichtet; doch mußte der Charakter des jugendlichen, glanzliebenden, für Poesie begeisterten, freigebigen und leutseligen Fürsten Bertran sehr zusagen, zumal da Herzog Richard bei dem Streite Bertrans mit seinem Bruder Konstantin um Autafort die Partei

des letzteren ergriffen hatte. Bertran schürte daher die Empörung der Barone gegen Richard und stachelte den „jungen König" gegen den Bruder auf. Da trat das Unerwartete ein: der „junge König" starb am 11. Juni 1183 in Martel am Fieber. Bertran hat dem Schmerz über den Tod seines jungen Gönners in zwei Klageliedern von rührendster Innigkeit und wärmstem Gefühl Ausdruck verliehen. Als mit dem „jungen König" die Seele der Partei, ihr mächtigster Beschützer und ihr festestes Band verloren war, brach sie auseinander, und die Burgen der Empörer wurden eine nach der anderen eingenommen. Am 6. Juli eroberte Richard Löwenherz Autafort nach achttägiger Belagerung und gewährte Bertran die nachgesuchte Verzeihung. Bertran versprach ihm fortan treue Anhänglichkeit und Bundesgenossenschaft, und er hat Wort gehalten.

Die Handschriften knüpfen an die Eroberung von Autafort die bekannte Erzählung, die Uhland und Heine in Gedichten verwertet haben; doch darf sie nicht für streng historisch gelten. Hiernach habe Heinrich II. dem gefangenen Dichter höhnisch entgegengerufen: „Ihr habt gesagt, Ihr hättet immer nur die Hälfte Eures Geistes nötig; heute könntet Ihr ihn wohl ganz gebrauchen!" Darauf habe Bertran geantwortet, er habe das allerdings gesagt, aber an dem Tage, wo der „junge König" gestorben sei, habe er Geist und Sinn und Verstand verloren, worauf der König ihm weinend verziehen habe. Dieses kann nicht historisch sein, weil die Burg Bertrans gar nicht von Heinrich II., sondern von Richard erobert wurde.

Bertran hat sich auch im Minneliede versucht, aber wir kennen von ihm nur sieben Kanzonen. Die Dame seines Herzens war Maeut (Mathilde), die Tochter Raimons II. von Turenne, die sich mit dem Grafen von Périgord (oder mit einem Bruder des Grafen) verheiratete. Bertran feiert sie in einem Gedicht, das in jeder Strophe mit Rassa beginnt (womit Gottfried von Bretagne angeredet wird) und in sehr origineller Weise ihre Vorzüge aufzählt. Sie will nur einen Anbeter haben und verschmäht „nach Mädchenart" Könige und Herzöge, um einem unbemittelten, aber tapferen Mann ihre Gunst zu schenken. Gedichte, durch welche Bertran die Ankunft einer schönen Dame (Guischarda von Beaujeu) in Limousin allzu freudig begrüßt hatte, verstimmten Mathilde, und auch Bertrans Entschuldigungsgedicht (Escondig), worin er die schlimmsten Dinge und peinlichsten Lagen auf sich herabwünscht, wenn er schuldig sei, gewann ihm nicht ihre Gunst zurück. Da versuchte er folgendes in einem anderen Liede. Da seine Dame ihn nicht mag und keine andere ihn dafür entschädigen kann, will er eine gleichwertige Dame schaffen, indem er von einer jeden das entleiht, worin sie am vollkommensten ist. Erst als eine Freundin sich ins Mittel legte, ließ sich Mathilde herbei, ihren Sänger wieder in Gnaden anzunehmen, was diesen zu einer neuen Kanzone veranlaßte. Die dritte Dame, die Bertran besang, war Mathilde, die Schwester des „jungen Königs", die mit ihrem Gatten Heinrich dem Löwen 1182 zu Argentan in der Verbannung weilte. Bertrans Huldigungen waren hier offenbar nur eine Form der Artigkeit, dazu bestimmt, der Fürstin den Aufenthalt in der Verbannung erträglich zu machen (vgl. S. 65).

In einigen Sirventesen hat Bertran über den König Alfons II. von Aragonien die Schale seines Spottes ausgegossen, der selbst Dichter und ein Beschützer der Troubadours war. Es spricht nur für den guten Geschmack des Königs, wenn dieser, wohl bevor er von Bertran angegriffen war, das Sirventes Bertrans für den würdigen Gatten der Kanzone Guirauts von Bornelh erklärt hatte.

Mit Bertran befreundet war Arnaut Daniel, dem Dante unter den Minnedichtern der Provence die erste Stelle einräumt, und den er auch im 26. Gesang des „Purgatorio" verherrlicht hat, wo er ihn sogar in provenzalischer Sprache redend einführt. Arnaut war aus Ribérac

(Depart. Dordogne) gebürtig und wurde Spielmann. Als solcher hat er den Hof König Richards von England besucht. Sein erstes datierbares Gedicht ist vom Jahre 1181. Arnaut besang eine schöne Dame in Aragonien, die vielleicht Laura hieß, da er Wortspiele gebraucht, die auf diesen Namen hindeuten. Nach der Angabe der Handschriften hat er ein anscheinend auf sie bezügliches Lied an die Frau Wilhelms de Bouvila (in der Gascogne) gerichtet; diese könnte mit Laura identisch sein. Später feiert er eine andere unter dem Versteckmamen Melhs de be (Mehr als Glück). Da Bertran dasselbe Senhal von Guiscarda gebraucht, hat man vermutet, letztere sei auch von Arnaut Daniel besungen worden.

Die dunkle Manier, die Guiraut frühe verließ, wurde von dem jüngeren Arnaut Daniel wieder aufgenommen und auf die Spitze getrieben. Die Dichtungen des jung verstorbenen Grafen von Orange scheinen auf Arnaut einen sehr nachhaltigen Einfluß ausgeübt zu haben. Arnauts Sprache bewegt sich in seltenen Worten, gesuchten Wendungen, weit hergeholten Bildern. Daß das Dichten ihm Mühe macht, verhehlt er nicht; er redet von dem Feilen, Zimmern und Behauen der Worte und hat in der Mehrzahl der Gedichte seinen Namen im Geleite angebracht. Nur drei der achtzehn Gedichte enthalten den Namen nicht. Zu der Künstlichkeit des Ausdrucks und der Geschraubtheit des Gedankens kommt dann noch die schwierige Form hinzu. Er häuft Allitterationen, sucht seltene Reimendungen hervor, bindet gern Worte gleicher Lautform, aber verschiedener Bedeutung (rimas equivocas) und vermehrt derartig die erst in der folgenden Strophe gebundenen Reime (sogen. Körner, rimas dissolutas), daß schließlich die ganze Strophe aus lauter Körnern besteht, also reimlos ist. Doch läßt er gern einige Reimworte derselben Strophe assonieren oder aneinander anklingen, wie wenn einmal auf oilla aill, auf ama anda, auf am em folgt oder in einer Strophe die Endungen omba, oma, oigna auftreten.

Eine Kombination solcher Kunststücke führte ihn dann zur Erfindung der völlig reimlosen oder, wenn man will, nur identische Reime zeigenden Sestine, welche, wie schon S. 70 gesagt wurde, in jeder folgenden Strophe die Reimworte der vorhergehenden in bestimmter, veränderter Reihenfolge wiederholt. Die Reimworte seiner Sestine sind: eintritt, Nagel (am Finger), Seele, Rute, Oheim, Kammer (intra, ongla, arma, verga, oncle, cambra), deren regelmäßige Wiederkehr in jeder Strophe des Minneliedes dem Dichter nicht geringe Fesseln auferlegte. Daß Arnaut in dem Bestreben, immer Ungewöhnliches zu sagen, zuweilen geradezu der Trivialität in die Arme eilt, ist begreiflich; doch hält sich seine Sprache im ganzen auf pathetischer Höhe.

Arnauts litterarische Bedeutung erhellt auch aus der Nachahmung und Bewunderung, die er schon bei den Provenzalen, noch mehr aber bei den Italienern gefunden hat. Dante und Petrarca haben unter seinem Einfluß gestanden. Dante hat die Sestine nachgeahmt und zur Doppelsestine weiter ausgebaut, Petrarca eine Reihe von Wendungen und Bildern, darunter ein Lieblingsbild Arnauts, der mit Bezug auf sein vergebliches Bemühen um Gegenliebe von sich sagt, daß er Luft aufschichte, den Hasen mit dem Stiere jage und gegen den Strom schwimme, wie höchst wahrscheinlich auch die Wortspiele über den Namen Laura dem Provenzalen entlehnt.

Ein jüngerer Zeitgenosse Arnauts war Guilhem von Cabestany, dessen Lieder von einer großen Zartheit und Innigkeit beseelt sind. Ihre Formvollendung läßt sehr bedauern, daß nur acht von ihnen auf uns gekommen sind. Er stammte aus der Nähe von Perpignan, also von katalanischem Boden, und liebte die Gattin Raimons von Roussillon (bei Perpignan), die sich 1197 mit diesem vermählt hatte. Die Handschriften erzählen von Guilhem eine romantische Liebesgeschichte, indem sie die Sage vom gegessenen Herzen, die in Nordfrankreich schon früher umlief, auf ihn übertragen. Später bezeichnete man sogar das Minnelied, aus welchem

der rachsüchtige Raimon die Liebe des Troubadours zu seiner Gemahlin erschlossen habe. Es war ein berühmtes und in der That wegen seiner Formvollendung und prachtvollen Sprache rühmenswertes Gedicht. Heyse übersetzt die erste Strophe:

In süßem Sinnen,
Das mir das Herz beschlich,
Muß ich beginnen
Manch holdes Lied auf dich.
Entflammt tiefinnen
Hat deine Schöne mich
Zu heißem Minnen,
Doch kaum verrät es sich.
Geh' ich auch fort von hier,
Ach, wie entsagt' ich dir,
Für die in Sehnen mir
Mein freies Herz erglühte?
Frau in der Anmut Blüte,
Oft preis' ich deine Zier,
Bis ich mich selbst verlier'.

Die Geschichte von der Ermordung des Troubadours durch den eifersüchtigen Gatten wird auch von Boccaccio, der ihn Guardastagno nennt und nur als Ritter, nicht als Dichter aufführt, im „Decamerone" (IV, 9) erzählt. Sie ist jedoch ganz unhistorisch, denn Guilhem lebte noch 1212, wo Raimon bereits verstorben war, und focht mit in der Schlacht bei Las Navas. Auch Saurimonda, so hieß Raimons Gattin, starb keineswegs aus Gram über den Verlust ihres Troubadours, sondern schloß nach Raimons Tod zwei neue Ehen.

Wenn auch gegen das Ende des 12. Jahrhunderts die provenzalische Lyrik sich so weit entwickelt hatte, daß es an trefflichen Mustern nicht mehr fehlte und noch weniger an Versemachern, denen die Sprache bereits einen Teil der Denkarbeit abnahm, so ragen doch noch einzelne Dichter aus dem Haufen hervor. Hier verdient zunächst Gaucelm Faidit genannt zu werden. Er war aus Uzerche in Limousin gebürtig, ein Bürgerssohn, der sein Hab und Gut in den Schenken verzehrte oder beim Würfelspiel verlor und daher zu dem Beruf des Spielmanns greifen mußte, obwohl er eine häßliche Singstimme hatte. Er mußte sich nun nach einer hochstehenden Dame umsehen, der er seine Lieder widmen könnte. Er wählte Maria von Turenne, eine Schwester der von Bertran de Born gefeierten Maeut, die sich vor 1183 mit Ebles V. von Ventadour verheiratet hatte. Auch Maria war als feinsinnige Dame hochangesehen; sie galt für eine Sachverständige in Liebesangelegenheiten und hat nicht nur die Dichter beschützt, sondern auch selbst mit einigen von ihnen Tenzonen gewechselt. Gaucelm ist zwar zuweilen zu anderen Damen abgeschweift, aber stets wieder zu seiner ersten Gönnerin zurückgekehrt, der, wie das erste, so auch das letzte seiner Lieder gewidmet ist.

Die Liebesgeschichte, die uns von diesem Dichter erzählt wird, ist recht lehrreich zur Beurteilung des Frauendienstes der Troubadours. Maria verschmähte die Huldigungen Gaucelms nicht, der Minnelieder zu ihrem Preise dichtete und sie ihr auch äußerlich zueignete, indem er das Geleit mit der Anrede „Na Maria" (Frau Maria) beginnen ließ. Als er ihr in solcher Weise sieben Jahre gehuldigt hatte, ohne Erhörung seiner Bitten zu finden, trat er eines Tages vor sie hin und erklärte, entweder werde sie ihn erhören, oder er werde sie verlassen, um hinfort einer anderen zu dienen, und ging unwillig davon. Maria aber wollte von diesen Möglichkeiten keine eintreten lassen und fragte eine Freundin, Audiart, um Rat, die ihr zu bewirken versprach, daß Gaucelm sich so von ihr verabschiede, daß er weder über sie Klage führen noch sie angreifen werde. Sie ließ dann den Dichter kommen und versprach ihm ihre Liebe, wenn er in einer Kanzone in höflicher Weise von Maria Abschied nähme. Gaucelm dichtete die Kanzone, mit der die beiden Damen sehr zufrieden waren; als er aber zu Frau Audiart kam und seinen Lohn verlangte, merkte er aus ihren Reden bald, daß er hinters Licht geführt worden war, und wandte sich in einer reuevollen Kanzone wieder an Maria.

Wir wissen auch, daß er sich verheiratete, doch ist die Zeit der Heirat ungewiß. Seine Frau war ein Spielweib, Guillelma Monja, die mit ihm umherzog und bald so beleibt wurde wie er selbst. Er verbrachte eine Zeit am Hofe Bonifaz' II. von Monferrat und fand auch in Richard Löwenherz einen Beschützer, dem er in einem Planch ein pietätvolles Denkmal gesetzt hat. Auch den Hof von Richards Bruder, Gottfried von Bretagne (gest. 1186), scheint er in früheren Jahren besucht zu haben. Nachdem er in einigen begeisterten Liedern zur Teilnahme am vierten Kreuzzug aufgefordert hatte, schiffte er sich selbst im Jahre 1202 zu einer Pilgerfahrt nach Palästina ein und kehrte im folgenden Jahr zurück. Wir wissen nicht, wann er gestorben ist.

Ein ernster Dichter, der nur drei Kanzonen, dagegen eine große Anzahl Sirventese verfaßt hat, Peire Cardinal, stammte aus Le Puy und war der Sohn eines angesehenen Ritters. Noch als Knabe erhielt er auf Betreiben seines Vaters ein Kanonikat in seiner Heimat und infolgedessen eine gelehrte Schulbildung. Es trieb ihn, die Höfe zu besuchen; er führte einen Spielmann bei sich, der seine Sirventese sang; so zog er bis an den Hof Jakobs I. von Aragonien. Peire erreichte ein Alter von nahezu hundert Jahren. Während des Albigenserkrieges nahm er für den Grafen von Toulouse Partei und schmähte auf die Franzosen. Auch die Schwächen und Laster der Geistlichkeit hat er in seinen Gedichten bloßgestellt. Seine Ausdrücke sind energisch, auch originell, doch zu allgemein gehalten, um uns wesentliche Aufschlüsse über die Sitten der Zeit geben zu können. Peire Cardinal hat auch eine Fabel verfaßt, eine bei den Provenzalen nur spärlich vertretene Gattung, und ein Estribot in einreimigen Laissen, worin er selbst sein katholisches Glaubensbekenntnis ausspricht, die katholischen Geistlichen und Mönche aber für das Umsichgreifen der Ketzerei verantwortlich macht.

Andere Dichter hatten noch mehr unter den Schrecken des Albigenserkrieges zu leiden, der dem fröhlichen Leben an den Höfen ein Ende bereitete und manchen Gönner seiner Macht beraubte. Der Dichter Raimon von Miraval, dessen Liebesgeschichte mit Gaudairenca Paul Heyse in der „Dichterin von Carcassonne" frei, aber höchst anmutig den Quellen nacherzählt hat, war mit Raimon VI. so nahe befreundet, daß sie sich gegenseitig Audiart nannten (vgl. S. 66), und verlor mit der Demütigung seines Gönners durch die Franzosen seinen ganzen Besitz. Aimeric von Peguilha und Guilhem Figueira, beide Toulousaner, mußten sich als Ketzer nach Italien begeben, wo sie ihr ferneres Leben zubrachten und ihrer Begeisterung für Friedrich II. in Liedern Ausdruck gaben. Zu der Partei des Grafen von Toulouse gehörten auch Bernart Arnaut von Montcuc, Gui von Cavaillon, der von ihm zu wichtigen diplomatischen Sendungen benutzt wurde, und Peire Rogier, der mit den Waffen gegen die Franzosen kämpfte. Nur von einem (Perdigo) erfahren wir, daß er die Partei der Sieger gegen den früheren Beschützer ergriff.

Im 13. Jahrhundert wurde von den Dichtern auf Pathos und Stil besonderer Wert gelegt. Man schätzte vor allem Kanzonen in langatmigen, prunkvollen Perioden, mit fernhergeholten und weitausgeführten Vergleichen. Wir dürfen in dem erwähnten Aimeric von Peguilha einen Hauptvertreter dieser Richtung erblicken, die schon vor ihm, z. B. durch Folquet von Marseille (vgl. S. 73), befolgt wurde. Aimeric war der Sohn eines Tuchhändlers in Toulouse. Er scheint seinen ersten Beschützer in dem Grafen von Toulouse gefunden zu haben, dem er sich stets als ein treuer Anhänger erwies. Er verliebte sich in eine Bürgersfrau in der Nachbarschaft seines Hauses, und diese Liebe lehrte ihn dichten. Von dem Gatten verfolgt, hatte er diesen mit einem Schwerthieb am Kopf verwundet und floh, um sich der Rache zu entziehen, nach Spanien, wo er bei verschiedenen katalanischen Großen, dann insbesondere am Hofe von Kastilien Aufnahme fand. Die provenzalische Biographie Aimerics erzählt von ihm ein Liebesabenteuer, wie in Abwesenheit

des eifersüchtigen Toulousaners, der auf einer Wallfahrt begriffen war, ein kranker Pilger, angeblich ein Vetter des Königs von Kastilien, um Unterkunft und Pflege in dem Haus des Bürgers bitten ließ, und wie die Frau dann nicht wenig überrascht war, in dem von ihr beherbergten Pilger ihren immer noch geliebten Troubadour zu erkennen. Der jedenfalls nur an Liebe Erkrankte blieb zehn Tage in ihrer Kur und begab sich dann nach Italien, wo er sich vor der Rache des Gatten und vor den Schrecken des Albigenserkrieges sicher wußte. Er weilte dort an den Höfen von Monferrat, von Malaspina, von Este. Mehreren seiner Gönner hat er nach deren Tode Klagelieder gewidmet. Eins seiner letzten Gedichte beklagt in der Form von Gaucelms Planch auf Richard Löwenherz (vgl. S. 82) den Tod König Manfreds (1266), des Gegners Karls von Anjou, den Aimeric und die Provenzalen glühend haßten.

Aimerics Landsmann und Bekannter Guilhem Figueira war der Sohn eines Schneiders und hatte das Handwerk seines Vaters erlernt. Als die Franzosen Toulouse eingenommen hatten (1215), begab er sich nach der Lombardei. Er sang als Joglar nicht in den feineren Kreisen, sondern in Kneipen und Schenken unter niederem Volke. Einen Hieb, der ihm die Backe zeichnete, hatte er bei einer Schlägerei davongetragen. Guilhem hat uns eine kleine Zahl sehr heftiger Sirventese hinterlassen, die in die Jahre 1215—49 zu gehören scheinen und für den Grafen von Toulouse und für Kaiser Friedrich II. in begeisterter Weise Partei nehmen. Das heftigste dieser Sirventese ist im Jahre 1228 gegen den Papst geschleudert worden und besteht aus etwa zwanzig Strophen, die mit Ausnahme der ersten beiden mit dem Zuruf Roma! (Rom!) beginnen. Mit grausamem Hohn hatte er seine leidenschaftlichen Worte nach der Strophe und Melodie eines beliebten geistlichen Liedes geschrieben und dadurch die Wirkung nur um so gehässiger gemacht.

Rom wird von ihm als Leitstern aller Bösen hingestellt. Aus Habsucht nage es an Fleisch und Knochen der Einfältigen. Rom habe den Verlust von Damiette, das 1226 den Christen von den Ungläubigen wieder entrissen wurde, verschuldet und den Tod König Ludwigs VIII. von Frankreich, der auf dem Kreuzzug gegen die Albigenser 1226 gestorben war, auf seinem Gewissen, da es ihn durch falsche Predigt nach dem Süden gelockt. Rom habe kein Recht, die Christen zu Märtyrern zu machen und in ruchloser Weise für die Teilnahme am Feldzug gegen Toulouse Ablaß zu versprechen. Aber der edle Graf und der treffliche Kaiser werden bald Änderung schaffen. „Rom“, heißt es am Schluß, „mit falschem Köder spannst du deine Schlinge, und manch argen Bissen verzehrst du dem Darbenden zum Trotz. Lammesmiene zeigst du mit unschuldsvollem Blick, inwendig reißender Wolf, gekrönte Schlange, von einer Viper gezeugt; daher grüßt dich der Teufel als Busenfreund.“

Dieses Gedicht, das an Luthers Kraftsprache erinnert, erregte die Begeisterung des Hasses bei den Kaiserlichen, Unwillen und Entrüstung bei den Ultramontanen, und eine Dame aus Montpellier, Namens Gormonda, fühlte sich veranlaßt, in derselben Strophenform eine Antwort zu schreiben, die fortlaufend die Worte und Wendungen Guilhems aufnimmt und am Schluß den wahnwitzigen Thoren, der so falsche Reden sät, als Ketzer verdammt.

Der Albigenserkrieg wurde dem provenzalischen Minnesang verhängnisvoll. Zwar würde auch ohne diesen Krieg die Dichtkunst von selbst bergab gegangen sein, die Dichter würden sich allmählich ausgesungen haben; so aber wurde der blühenden Litteratur mit einem Male der Todesstoß versetzt. Und doch hatte auch das sein Gutes. Der Krieg, der den Glanz der Höfe vernichtete, trieb die Sänger über die Landesgrenzen und wurde die Veranlassung, daß sie jenseit der Pyrenäen und noch zahlreicher jenseit der Alpen eine neue Heimat suchten und fanden. Sie wurden von diesen Ländern freudig aufgenommen, und besonders Italien begeisterte sich an der Troubadourpoesie und übernahm mit regem Eifer das litterarische Vermächtnis der Provenzalen.

Besonders am Hofe des hochherzigen Dichterfreundes Kaiser Friedrichs II. haben verschiedene Troubadours gastliche Aufnahme gefunden.

Für Frankreich selbst hat der Albigenserkrieg weittragende Folgen gehabt. Indem der Norden die selbständige Macht des Südens brach, legte er den Grund zu seiner herrschenden Stellung auf allen Gebieten in politischer, religiöser, kultureller und sprachlicher Hinsicht. Die besondere Nationalität, die im Süden aufgeblüht war, wurde niedergehalten und der Zusammenschluß zu einer nationalen Einheit, deren Mittelpunkt im Norden lag, vorbereitet.

Von den späteren Troubadours braucht nur noch einer genannt zu werden: Guiraut Riquier aus Narbonne. Guiraut lebte anfangs am Hofe Aimeris IV. von Narbonne. Seit 1262 weilte er am Hofe König Alfons' X. von Kastilien, desselben, der in galizischer und kastilischer Mundart eine fruchtbare litterarische Thätigkeit entfaltet hat, vergaß jedoch nicht, den Tod seines früheren Gönners 1270 in einem Klagelied zu betrauern. Er hat noch andere Höfe besucht, scheint sich aber am längsten bei Alfons aufgehalten zu haben. Seine Gedichte sind uns besonders gut überliefert: er hatte sie mit eigener Hand geschrieben und jedem Stück die Jahreszahl der Abfassung beigesetzt. Wir haben von diesem Liederbuche, das im Original verloren ist, in zwei großen Sammelhandschriften zwei voneinander unabhängige Abschriften. Das früheste Gedicht trägt die Jahreszahl 1254, das späteste 1292. Er hat außer Minneliedern Gedichte sehr verschiedener Gattungen verfaßt und offenbar das Bestreben gehabt, die gesunkene Poesie wieder auf einen höheren Standpunkt zu heben und das Interesse des Publikums, besonders der Großen, an der Dichtkunst und ihren Vertretern zu steigern. Wir haben von ihm auch einen Kranz von sechs Pastorelen, die aus den Jahren 1260—82 datiert sind und ebenso anmutig wie originell einen kleinen Liebesroman ausführen, an dessen Schluß der Dichter die Schäferin, die ihn verschmäht hat, als Schankwirtin wiederfindet, deren hübsche Tochter seinen Liebesbitten mit kurzen Worten zu begegnen weiß.

Riquier hat auch eine Anzahl poetischer Betrachtungen in paarweise gereimten Sechssilblern verfaßt, die zum Teil als Briefe bezeichnet sind. In einem Schreiben an Alfons vom Jahre 1274 beschwert er sich darüber, daß man die besten Dichter mit den gewöhnlichen Spielleuten unter dem Namen joglar zusammenfasse, während er sie trobador und die Meister unter ihnen doctor de trobar (Doktor der Dichtkunst) genannt wissen möchte. In dem letzten Jahrzehnt seines Lebens wandte er sich der religiösen Dichtung zu. Mit Recht hat man Guiraut Riquier den letzten Troubadour genannt. Der eigentliche Minnesang hat nach ihm nichts mehr von Belang hervorgebracht.

Die Bedeutung der Troubadours liegt hauptsächlich in den kunstvollen Formen, in die sie ihre Gefühle und Gedanken kleideten. Sie wurden auch außerhalb der Grenzen ihres Heimatlandes als Meister der Lyrik anerkannt, bewundert und nachgeahmt. Ihr Einfluß macht sich in Nordfrankreich und in Deutschland ziemlich gleichzeitig, nicht lange vor dem Beginn des dritten Kreuzzuges, geltend. Von unsern Minnesängern hat Friedrich von Hufen, der die Anregung hierzu am kaiserlichen Hofe empfangen hatte, Bernhard von Ventadour und Folquet von Marseille in einigen Strophen geradezu übersetzt, Graf Rudolf von Neuenburg, in Fenis (deutsch Vinelz) an der Grenze der französischen Schweiz wohnhaft, ebenso Folquet und Peire Vidal. Mit feinerer Kunst hat Heinrich von Morungen die Ideen der Provenzalen in sich aufgenommen und frei wiedergegeben. In ihrem Höhepunkt mit Walther von der Vogelweide dagegen zeigt sich die deutsche Lyrik ebenso wie in ihren Anfängen von fremden Einflüssen völlig unabhängig.

Noch lebhafter war das Interesse der Katalanen und Oberitaliener an der Dichtung der Provenzalen. Unter jenen haben einige, wie der mächtige kriegerische Baron Guilhem de Berguedan, sich schon im 12. Jahrhundert in provenzalischer Sprache versucht, und von diesen kann man sagen, daß sie bis nach der Mitte des 13. Jahrhunderts das Provenzalische als ausschließliche Sprache ihrer Lyrik handhabten. Der bedeutendste Troubadour italienischer Herkunft ist der von Dante gepriesene Sordel aus der Gegend von Mantua, der lange im Hause Ezzelinos und am Hofe Raimund Berengars V., des Grafen von Provence, lebte.

6. Die Toulouser Dichterschule.

Als Nachzügler der Troubadours sind die Meistersänger anzusehen, die sich im Jahre 1323 in Toulouse zu einer Gesellschaft zusammenthaten, um die provenzalische Litteratur in ihrem Kreise zu pflegen. Sie nannten sich die sieben Troubadours von Toulouse, die „überaus heitere Gesellschaft" (la sobregaya companhia), denn die Dichtkunst war für sie die heitere Wissenschaft (lo gay saber). Daß dieser Verein gerade in Toulouse entstand, hatte seinen Grund in dem lebhaften Anteil, den auch die Bürgerkreise dieser Stadt von alters her an der Poesie zu nehmen pflegten. In Aimeric von Pegulha haben wir den Sohn eines Tuchhändlers, in Peire Vidal und Guilhem Figueira Söhne dortiger Handwerker kennen gelernt. Wir dürfen glauben, daß sie alle drei die Anregung zum Dichten schon in ihrer Heimat erhalten hatten.

Ein poetischer Wettbewerb war schon zur Zeit der Troubadours nicht unerhört. In Le Puy bestand gegen Anfang des 13. Jahrhunderts ein „Hof", dessen schon bei dem Mönch von Montaudon gedacht worden ist (vgl. S. 74). Die sieben Toulousaner bestimmten 1323 als Preis für die beste Kanzone und ihre Melodie ein goldenes Veilchen (s. die Abbildung, S. 86), das zum ersten Mal am 1. Mai des folgenden Jahres vergeben werden sollte. Später wurde für die beste Dansa ein zweiter Preis (eine silberne Ringelblume), für das beste Sirventes oder die beste Pastorele ein dritter (eine silberne wilde Rose) hinzugefügt. Die Begründer und Mitglieder waren zum Teil studierte Männer, Juristen und Geistliche, neben denen die Handwerker mehr zurücktreten mußten. Die sieben nannten sich später mantenedors (Aufrechterhalter) del gay saber.

Da bei der Preisverteilung Gesänge auf die Jungfrau Maria den Vorzug erhielten, wurde diese fast ausschließlich von den Mitgliedern der Gesellschaft besungen. Selbst das Tanzlied und der Liebesbrief (in strophischer Form) wurden zu ihrer Verherrlichung verwendet. Da sie zuweilen mit Clamença (clementia, Milde) angeredet wurde, bildete sich am Ende des 15. Jahrhunderts die Legende von einer edlen Frau dieses Namens, welche die Blumenspiele gestiftet haben sollte. Eine historische Grundlage hat diese Legende nicht.

Die Werke der Meistersängerschule sind nicht ohne Verdienst. Es fehlt nicht an poetischen Gedanken und an kunstvollen Formen; doch fühlt man zu oft die Anstrengung heraus, die der Dichter aufwenden mußte, um im Stile einer bereits vergangenen Kunstepoche zu dichten. Die Académie des jeux floraux (Akademie der Blumenspiele) änderte ihren Charakter, als anfangs neben, später (seit 1694) statt der provenzalischen Sprache die französische eingeführt wurde. Sie hat aber nicht nur die Bedeutung der ersten Akademie, die sich die Aufgabe gestellt hatte, eine Sprache rein zu erhalten und litterarisch zu pflegen, sondern sie hat auch einen nachhaltigen Einfluß jenseit der Pyrenäen ausgeübt, wo man in Barcelona nach ihrem Muster im Jahre 1393 einen ähnlichen Verein gründete.

7. Die erzählende und lehrhafte Poesie.

Die Bedeutung des provenzalischen Minnesangs wird von den übrigen Gattungen der Litteratur nicht erreicht. Auch ist auf diesem Gebiet weit mehr verloren gegangen, weil sich der Eifer der Italiener auf das Sammeln der Lyrik beschränkte. Die uns erhaltenen Reste provenzalischer Romane und Novellen zeigen, wo sie sich nicht an die Lyrik anlehnen können, Einflüsse der französischen Litteratur, die auch im Süden zahlreiche Leser fand. Die Prosa ist als Sprache der erzählenden Dichtung im Süden so gut wie gar nicht in Aufnahme gekommen. Was wir von provenzalischer Prosa besitzen, ist lehrhaften oder erbaulichen Inhalts und gehört, wie die aus dem Arabischen übersetzten medizinischen Werke der Hochschule Montpellier, zum Teil nicht einmal der Litteratur im engeren Sinne an. Einen hervorragenden Rang dürfen einige gereimte Chroniken als Geschichtsquellen beanspruchen.



Maria und das Jesuskind geben dem Verfasser eines Marienliedes als Preis ein goldenes Veilchen. Nach einer Handschrift (14. Jahrhundert) der Academie des Jeux floraux zu Toulouse. Vgl. Text, S. 85.

Die Geschichte des ersten Kreuzzugs hatte, wie Gottfried von Vigeois (1183) erzählt, Gregor Bechada, ein Ritter aus Lastours (Département Haute-Vienne), ein begabter, auch des Lateinischen nicht ganz unkundiger Mann, dargestellt. Er hatte im Dienste Golfiers von Lastours gestanden, der den Kreuzzug mitgemacht und sich in den Kämpfen im Morgenlande ausgezeichnet hatte, aber zur Zeit der Abfassung der Chronik, wie es scheint, nicht mehr am Leben war; er starb 1126 oder später in seiner Heimat. Das Werk war ritmo vulgari (in volkstümlichem Rhythmus), also in Laissen, abgefaßt und auf die Anregung des Bischofs Eustorgius von Limoges (1115—37) hin in Angriff genommen worden. Unter den Quellen Gregors nahm der mündliche Bericht des Normannen Gaubert eine hervorragende Stelle ein.

Noch im Anfang des 17. Jahrhunderts befand sich eine Handschrift in Lastours, die nach einer allzu dürftigen Beschreibung das Werk Bechadas enthalten haben könnte. Seitdem ist ein Bruchstück von 707 Versen in Madrid aufgetaucht, das Ereignisse aus der Belagerung von Antiochien erzählt. Daß es dem Werke Bechadas angehört, ist so gut wie sicher, da der Verfasser andeutet, daß er Limousiner war, und die Thaten des Golfier von Lastours stark hervorhebt. Es besteht aus gereimten Alexandrinerlaissen, deren jede mit einem reimlosen weiblichen Sechssilbler abgeschlossen wird. Bechada dürfte diese Einrichtung des Laissenschlusses erfunden haben, die später auch in Nordfrankreich nachgeahmt wurde. Die Kampfschilderungen

sind lebendig, die auftretenden Personen werden in ihren Reden nicht ungeschickt charakterisiert. Der Verlust des Ganzen ist sehr zu bedauern, da es auf dem Bericht von Augenzeugen fußt und uns Ansätze zur Sagenbildung zeigt, wie sie unter den südfranzösischen Teilnehmern am Kreuzzug aufgetaucht waren. Durch diese Umstände gewinnt die Thatsache an Interesse, daß eine spanische Geschichte der Kreuzzüge aus dem Ende des 13. Jahrhunderts („La gran conquista de Ultramar". „Die große Eroberung von Palästina") neben anderem auch die provenzalische Chanson verwertet hat. Leider ist dies nicht fortlaufend geschehen, sondern nur zur Ergänzung anderer Quellen. Doch hat der Scharfsinn eines Gaston Pais mit Hilfe der von dem Spanier benutzten Stellen über den Aufbau und Inhalt der provenzalischen Dichtung noch weitere Auskunft gegeben.

Sie begann wahrscheinlich mit der Pilgerfahrt dreier Ritter nach dem heiligen Grabe, deren einer, weil er die verlangte Einlaßgebühr nicht bezahlen konnte, von dem Aufseher eine derbe Ohrfeige in Empfang nehmen mußte. In der Nacht erschien ihm im Traum ein Engel und trug ihm auf, dem Papst als Gottes Willen zu melden, er solle durch Predigten zu einem Kreuzzug auffordern; der Träumer werde dann auch für die Ohrfeige Rache nehmen. Die drei Ritter begeben sich darauf nach Rom und erzählen das Geschehene dem Papst. So wurde hier der Anfang der Kreuzzüge motiviert. Von Peter dem Einsiedler war wohl keine Rede; dafür spielt der Bischof Ademar von Le Puy eine bedeutende Rolle. Überhaupt war die Teilnahme des Verfassers vorzugsweise bei seinen provenzalischen Landsleuten.

Aus zwei Anspielungen in späteren Dichtungen scheint hervorzugehen, daß das Werk, obwohl es auch die Eroberung von Jerusalem erzählte, „La Canso d'Antiocha" (Das Lied von Antiochien) betitelt war; die Belagerung und Eroberung von Antiochien nahm darin einen breiten Raum ein. Den erwähnten Titel gibt ihm die Erzählung von einem anderen Kreuzzug, dessen Schauplatz Südfrankreich war; sie erklärt ausdrücklich, ihre Laissenform der älteren Dichtung entlehnt zu haben.

Als Verfasser dieser Reimchronik vom Albigenserkriege, denn um diesen handelt es sich, nennt sich Guilhem von Tudela, der uns in der nachträglich hinzugefügten ersten Laisse Auskunft über seine Person und über die Entstehung des Werkes gibt. Er war Kleriker und Spielmann. In Tudela geboren, war er dort und in Navarra erzogen worden und lebte seit etwa 1198 elf Jahre lang in Montauban. Er schrieb im Auftrag des Grafen Baldewin, der ihn im Sommer 1212 mit einer Pfründe zu Saint-Antonin belohnte. Sein Gönner, ein Bruder des Grafen von Toulouse, ging im Beginn des Albigenserkrieges zu den Franzosen über und focht bei Muret im September 1213 auf ihrer Seite. Als er aber vom Grafen von Toulouse gefangen genommen war, erblickte dieser in ihm nicht den Bruder, sondern den Verräter, und ließ ihn aufknüpfen. Vor der Schlacht bei Muret bricht Guilhem sein Werk, das er 1210 begonnen hatte, ab. Der Tod seines Gönners wird die Unterbrechung veranlaßt haben. Guilhem ist ein ehrlicher, hausbackener Mensch, der Glauben verdient. Er ist Zeitgenosse der Begebenheiten gewesen und vernahm die Berichte von Augenzeugen, die er namentlich aufführt. Er steht auf seiten der Kreuzfahrer, doch ist er weniger fanatisch als der lateinische Chronist Peter von Vaux-de-Cernay und bedauert, daß auch mancher Unschuldige gemartert und getötet worden ist.

Guilhem bricht mit Vers 2768 ab. Einige Jahre später nahm ein Ungenannter den Faden wieder auf. Er kennzeichnete auch äußerlich seinen Anteil an der Chanson. Guilhem hatte den weiblichen Sechssilbler, der den Schluß der Laisse bildet, auf einen Reim ausgehen lassen, der den Reim der folgenden Laisse vorbereitet (rim capcaudat); der Ungenannte ließ den kurzen Vers reimlos, nahm aber annähernd seinen Wortlaut in den Beginn der folgenden Laisse auf (cobla capfinida). Er stammte aus dem Sprengel Toulouse und war ein begeisterter

Anhänger des Grafen von Toulouse, hat also das vom französischen Standpunkt aus begonnene Gedicht von dem entgegengesetzten aus fortgesetzt. Er schrieb in den letzten Monaten des Jahres 1218 und in den ersten von 1219.

Er erzählt sehr ungleich. Wo er nicht genau Bescheid weiß, faßt er sich kurz oder übergeht die Thatsachen; so hat er die Ereignisse bis zum November 1215 rasch abgethan. Dann aber wird er ausführlicher und läßt eine Reihe von Szenen mit großartiger Lebendigkeit und oft in wirklich poetischer Darstellung vor uns vorüberziehen. Er legt den einzelnen Personen Reden in den Mund, die ihrem Charakter entsprechen, und versteht es, den Leser mitten in die geschilderten Szenen hineinzuversetzen. Gegen das Ende seiner Dichtung rühmt er besonders den Grafen von Foix und Raimon, den Sohn Raimons VI. von Toulouse. Dann in den Vorbereitungen zur Belagerung von Toulouse durch Ludwig von Frankreich, im Juni 1219, bricht er plötzlich ab, ohne uns von dem Triumph seines Kriegsherrn zu erzählen. Er mag während der Belagerung unter den Kriegern des gräflichen Heeres gefallen sein.

Unter dem Einfluß dieser Dichtung, deren beide Strophenformen sie je nach Belieben anwendet, steht eine andere, die einen Krieg von geringerer kulturhistorischer Tragweite erzählt, die Chronik des Navarrakrieges von 1276—77. Sie ist von einem Augenzeugen der Begebenheiten, dem Ritter Guilhem Anelier von Toulouse, in Pamplona verfaßt worden und steht auch in der Darstellung hinter der älteren Chronik zurück.

Die provenzalischen Heiligenlegenden bieten nichts, was in die Weltlitteratur eingriffe. Erwähnung verdient ein Leben der heiligen Fides, wahrscheinlich aus dem 12. Jahrhundert. Da uns jedoch nur zwei Laissen aus gereimten Achtsilblern erhalten sind, so sind wir außer stande, über den Wert dieser Dichtung zu urteilen. Sonst möge aus diesem Gebiete noch das Leben des Honoratus von Raimon Feraut, Mönch zu Lerins, erwähnt sein, der eine bunte Mischung von Versen und Reimarten anwendet, den Einfluß französischer Epen zeigt und sein Werk der Gattin Karls II. von Provence und Neapel, einer ungarischen Prinzessin, gewidmet hat. Endlich eine Übersetzung des Evangeliums Nicodemi in Reimpaaren, die trotz ihrer platten, unbeholfenen Sprache eine weitere Verbreitung gefunden zu haben scheint. Auch Jesu Kindheit ist in mehreren Dichtungen geringen Wertes behandelt worden. Von dem hohen Flug der Sprache der Troubadours stehen diese schlichten Darstellungen weit ab.

Dagegen zeigen die provenzalischen Romane in ihren lyrischen Partieen und in ihrer ganzen Auffassung der Liebe Verwandtschaft mit den Minneliedern. Jedenfalls ist manches aus diesem Gebiete verloren gegangen. Ein Roman, der sich auf eine Chanson de geste als Quelle beruft, „Cledus und Serena", ist uns nur in französischer Umschrift erhalten. Von zweien der wichtigsten haben wir nur Bruchstücke. So gleich von einem Roman, der in Zehnsilblerlaissen gedichtet war, und den wir, da diese Form später verlassen wird, wohl an die Spitze stellen und dem 12. Jahrhundert zuschreiben dürfen.

In dem Bruchstück von nur 72 Versen auf at, das in eine Troubadour-Handschrift eingetragen ist, unterhält sich ein Graf mit einer Königin, die er liebt, ohne bei ihr Gegenliebe zu finden. Die beiden überhäufen sich mit Vorwürfen, er sie, weil sie ihn aus ihrer Nähe verbannt und ihm das Herz entwendet habe, sie ihn, weil seine Anklagen unberechtigt seien. Die Situation erinnert an die Sage vom Grafen Bernhard von Toulouse, einem Sohne Wilhelms von Orange, der die Kaiserin Judith liebte und sich 831 bereit erklärte, die Reinheit seiner Beziehungen zu ihr in einem Zweikampf darzuthun. Wir kennen die sagenhafte Ausgestaltung dieser Geschichte aus einer katalanischen Chronik von Bernat d'Esclot (nach 1285), einer englischen Verserzählung des 14. („The erl of Tolous", „Der Graf von Toulouse") und einem französischen Roman des 15. Jahrhunderts („Palanus comte de Lyon", „Palanus, Graf von Lyon"). Sie liegt auch Wildenbruchs „Karolingern" zu Grunde.

Die späteren Romane zeigen sämtlich die Form paarweise gereimter Achtsilbler. Etwa in den zwanziger Jahren des 13. Jahrhunderts ist von einem Dichter, der am Hof von Aragonien lebte, der „Roman von Jaufre" verfaßt worden. Er wird an die Tafelrunde Arthurs angeknüpft. Der Dichter läßt ihn in Südfrankreich spielen, macht von den üblichen Elementen des Wunderbaren, unterseeischen Feen, Riesen, Teufeln und allerlei Zauber einen ausgedehnten Gebrauch und liebt es, die Seelenzustände der handelnden Personen ausführlich zu schildern. Wenn für Parzival das Unterlassen einer Frage verhängnisvoll war, so hat für Jaufre das Aussprechen einer ähnlichen Frage die unangenehmsten Folgen.

Wichtiger ist der Roman „Flamenca", wahrscheinlich 1235 verfaßt, dessen Anfang und Schluß uns nicht erhalten sind, ein Sittenroman, der in der damaligen Gegenwart spielt und eine spannende, auch im einzelnen fesselnde Handlung bietet.

Archimbaut von Bourbon hat sich mit Flamenca, der schönen Tochter des Grafen von Nemours, vermählt. Die Hochzeit wird mit aller Pracht in Nemours gefeiert. Archimbaut reist allein nach Bourbon und trifft dort die Vorbereitungen zu einem großartigen Feste, das er zu Ehren seiner jungen Gattin geben will. Er ladet auch den König von Frankreich dazu ein und bittet ihn, Flamenca, die in Nemours geblieben war, mitzubringen. Das Fest nimmt einen glänzenden Verlauf, doch glaubt Archimbaut eine auffallende Zuvorkommenheit des Königs gegen seine Frau zu bemerken und macht ihr, als das Fest vorüber ist und die Gäste abgereist sind, die bittersten Vorwürfe. Er beschließt, um sein eheliches Glück sicherzustellen, Flamenca in einem Turm gefangen zu halten. Zwei Jahre verbringt sie in dieser traurigen Lage. Da kommt ein junger Ritter aus Burgund, Namens Guilhem, nach Bourbon. Er hat von dem unglücklichen Los der schönen Flamenca gehört und ist gerade durch die Schwierigkeiten und Gefahren zu dem Wunsch gelangt, ein Liebesverhältnis mit Flamenca anzuknüpfen. Er mietet ein Haus, läßt von dort nach dem Bad einen unterirdischen Gang anlegen und versucht dann erst, sich mit der schönen Gefangenen zu verständigen. Sie darf nur an Sonn- und Festtagen zum Gottesdienst gehen. Der einzige Mann, der, freilich nur einen Augenblick, mit ihr sprechen kann, ist der Priester, der ihr in der Messe das Pacem reicht. Mit ihm muß Guilhem sich ins Einverständnis zu setzen suchen. Er gibt sich selbst für einen Kanonikus aus, läßt sich die Tonsur scheren, und nach einiger Zeit gestattet ihm der Priester, statt seiner zu fungieren. Das erste Mal, als er Flamenca naht, sagt er nur: „Ach!" Dieses Ach gibt Flamenca und ihren beiden Begleiterinnen viel zu denken. Die Damen beschließen, Flamenca solle am nächsten Sonntag sagen: „Was klagst du?" In dieser die Geduld der beiden Beteiligten auf eine harte Probe stellenden Weise wird im Verlauf von drei Monaten folgende Unterhaltung geführt. Guilhem sagt: „Ich sterbe." Flamenca: „Woran?" Antwort: „An Liebe." — „Zu wem?" — „Zu Euch." — „Was kann ich?" — „Heilen." — „Wie denn?" — „Durch List." — „Erfind's!" — „Ich hab's." — „Und welche?" — „Ihr geht." — „Wohin?" — „Ins Bad." — „Wann?" — „Recht bald." — „Ich will's." Hinfort zeigte Flamenca ihrem Manne offen ihre Abneigung, so daß dieser sie zur Rede stellte. Sie bat ihn, sie freizulassen; sie wolle auf die Reliquien schwören, sich selbst hinfort so gut zu hüten, wie er sie bis dahin gehütet habe. Durch diesen Eid wurde ihr Verhältnis zu Guilhem von der Treue gegen ihren Gatten ausgenommen, ohne daß dieser etwas ahnen konnte. Um wieder vom Geistlichen zum Ritter zurückkehren zu können, macht Guilhem einen Feldzug in Flandern mit und wird von Archimbaut zu einem Turnier nach Bourbon eingeladen. Er folgt der Einladung, und nun haben die Liebenden leichtes Spiel. Während des Turniers bricht der Roman ab.

Daß der Verfasser dieses Romans Bernardet hieß, läßt sich aus einer dunkeln Stelle nicht sicher entnehmen, und es ist zu bedauern, daß wir den Namen dieses Dichters nicht kennen, der mit solcher Gestaltungskraft psychologische Wahrheit und auf feiner Beobachtung ruhende Kleinmalerei verbindet. Sprache und Vers handhabt er mit Leichtigkeit, hält die Darstellung fast überall auf gleicher Höhe und tritt auch wohl am rechten Ort einmal mit einer persönlichen Bemerkung hervor. Er zeigt, daß er in der französischen Litteratur außerordentlich belesen war und von lateinischen Schriftstellern den Ovid, Horaz, Seneca und Boëthius genauer kannte. Auch wenn der Roman nicht eine solche Fülle kulturhistorischer Belehrung über das Leben in

einem Badeorte des 13. Jahrhunderts u. dergl. brächte, wie man sie in den gleichzeitigen Geschichtsquellen vergebens sucht, würde er, lediglich als litterarisches Denkmal betrachtet, unsere volle Beachtung in Anspruch nehmen und unsere lebhafte Teilnahme erregen.

Die Provenzalen unterscheiden nicht streng zwischen Roman und Novelle; für beide Gattungen verwenden sie den Ausdruck novas, so daß wir nicht wissen, ob der auf diesem Gebiete ausgezeichnete Elias Fonsalada, der Sohn eines Spielmannes aus Bergerac, von dem wir nur zwei Minnelieder haben, Romane oder Novellen verfaßt hat; ja er könnte auch bloß Erzähler gewesen sein. Sein Vater war wohl der von Bernhard von Ventadour genannte Spielmann Fonsalada. Von den wenigen Versnovellen, die uns erhalten sind, haben drei Raimon Vidal von Bezaudun zum Verfasser. Die eine („Der bestrafte Eifersüchtige“, Castiagilos) erzählt einen weitverbreiteten Schwank. Die beiden anderen („Das Minnegericht“ und „Vom Verfall der Poesie“) lassen den lehrhaften Charakter stark hervortreten, ja über das erzählende Element überwiegen. Raimon schrieb im Anfang des 13. Jahrhunderts und war vielleicht aus dem katalanischen Besalu (bei Girona) gebürtig.



Darstellung zum „Breviari d'amor“ (14. Jahrhundert): Der Teufel treibt den Liebenden, die Dame anzubeten (Lo diable fay la dona a l'ayman azorar). Nach der Handschrift, in der Hofbibliothek zu Wien. Vgl. Text, S. 91.

Dieses lehrhafte Element, das im Minnesang schon früh sich geltend macht, tritt uns auch als selbständiger Litteraturzweig entgegen. Dahin gehören Anstandslehren für junge Ritter und Ritterfräulein, Lehrgedichte für Spielleute, welche die Künste aufzählen, die sie verstehen, und die litterarischen Werke, die sie kennen müssen (darunter viele französische, so daß wir schon am Ende des 12. Jahrhunderts die französische Litteratur im Süden eingebürgert sehen), eine Übersicht über die verschiedenen Zweige des Wissens (in einer einzigen Laisse von 840 Alexandrinern auf ens aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts von Peire de Corbiac), ein Lehrbuch über die Jagdvögel und ihre Behandlung (in kurzen Reimpaaren, von Daude de Prades), eine Diätetik aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts (mit Anschluß an einen lateinischen Text, der aus dem arabischen „Sirr el asrâr“ = Secretum secretorum übersetzt war), die um 1200 verfaßte Bearbeitung der Chirurgie des Roger von Parma durch den Salerner Arzt Raimon von Avignon (in Zwölfsilblern aus 4 + 8 oder aus 8 + 4 Silben), moralisierende und theologische Dichtungen verschiedener Art.

Aus diesen sei hier nur ein Werk herausgegriffen, das nach Umfang und Inhalt bedeutendste, das „Brevier der Liebe“ (Breviari d'amor) von dem Rechtsgelehrten (senher en leys) Matfre Ermengau, der es 1288 begann. Später trat er in Beziers in ein Franziskanerkloster ein. Die Verse seines Gedichtes haben stets acht Silben, in denen bei weiblichem Ausgang die unbetonte Schlußsilbe mitgezählt wird. Der Dichter hatte das Werk mit Zeichnungen

Der Baum der Liebe.

(Übersetzung des Textes.)

1 Dieses ist der Baum der Liebe
2 Rede des Engels
3 Der Heilige Geist
4 Rede des Teufels
5 Darum flieh die fleischlichen Genüsse!
6 Alle fleischlichen Genüsse erstrebe! Um die Seele kümmere dich nicht!
7 Verliebte
8 Furcht
9 Kraft
10 Weisheit
11 Christliche Liebe
12 Verliebte
13 Zurückhaltung
14 Höflichkeit
15 Demut
16 Freigebigkeit
17 Ewiges Leben
18 Söhne und Töchter
19 Gerechtigkeit
20 Stärke
21 Frömmigkeit
22 Furcht
23 Mäßigkeit
24 Klugheit
25 Rat
26 Kraft
27 Hoffnung
28 Wissen
29 Weisheit
30 Verstand
31 Christliche Liebe
32 Katholischer Glaube
33 Verstand und Wissen
34 Gutes Gemüt
35 Geduld
36 Kenntnis
37 Tüchtigkeit
38 Ehe
39 Zurückhaltung
40 Unterweisung
41 Hofmachen
42 Fröhlichkeit
43 Höflichkeit
44 Demut
45 Freigebigkeit
46 Kühnheit
47 Hoffärtig
48 Verleumderisch
49 Stolz, Geiz, Wollust, Schlemmerei, Neid, Trägheit
50 Verrat von Geheimnissen, Geiz, Übereilung, Verleumdungen, Stolz, Gemeinheit, Dummheit
51 Gedanken an den Tod
52 Thor
53 Vergnügen
54 Sorge
55 Vorsicht
56 Verachtung
57 Freude
58 Züchtigung
59 Lehre
60 Nachlässigkeit
61 Liebe zu Gott und dem Nächsten
62 Allgemeine Liebe
63 Liebe zu seinem Kind
64 Gott Anfang alles Guten, ohne Anfang
65 Natur
66 Menschenrecht
67 Liebe zu Gott und dem Nächsten
68 Liebe zu den zeitlichen Gütern
69 Naturrecht
70 Liebe zwischen Mann und Weib
71 Liebe zu seinem Kind
72 Liebe zu den zeitlichen Gütern
73 Liebe zwischen Mann und Weib
74 Baum der Liebe
75 Gott Quelle und Wurzel wahrer Liebe
76 Eines Willens sein
77 Seine Geheimnisse wahren
78 Seine Sachen mitteilen
79 Heimliche Strafreden
80 Öffentliches Lob
81 Nicht um eine Schlechtigkeit bitten
82 Sich gemeinnützig zeigen
83 In Trübsalen zu Hilfe eilen
84 Geheimnisse nicht entdecken
85 Schlechtes verdecken und hehlen
86 In Trübsal zu Hilfe eilen
87 Andern Nutzen erwirken
88 Guter, weiser, demütiger, geduldiger Freund
89 Gute, weise, demütige, geduldige Freundin
90 Jesus herrscht, der den Feind besiegt hat
91 Der besiegte Feind
92 Die heilige Kirche herrscht
93 Die Synagoge ist abgesetzt.



Der Baum der Liebe, aus dem „Breviari d'amor".

Nach der Handschrift (Anfang des 14. Jahrhunderts), im Museum der Ermitage zu St. Petersburg.



4 Sermos del diable

12 enamoratz
13 retenemen
14 cortezia
15 humilitat
16 larguesa
48 maldizens

22 temer
24 prudencia
26 mezura
28 sciencia
30 entendemen
29 sauieza
31 caritat
32 fe catholica
33 preiencia
34 conoichensa
37 proeza
38 matrimoni
40 ensenhamen
41 domnei
42 alegransa
43 corteza
44 humilitat
45 larguesa
46 ardimen
47 erguelhs
49 ergueilh. auareza. luxuria. glotonia. eueia. pereza
50 del ua lau
celat.[2] areza. cocha zengas ergueilhs uilge[2] fadeza
51 cestriers de la mort
52 folls
53 plazers
54 cura
55 prouidencia
56 mesprezamen
57 gaugz
58 castiers
59 doctrina
60 negligencia
61 amors de deu e de prueme
63 amor de son efan
64 dieus comessamen de tot be
65 natura
66 dregz de gens
67 amor de dieu e de pruyme
68 amor de bes temporals
69 dregz de natura
70 amor de mascle e de feme
71 amor de son efan
72 amor de bes temporals
73 amor de mascle e de feme
74 albres d'amor
75 dieus fons e raitz de uera amor
76 esser nun ioiitat
77 cobrir sos secretz
78 comutar sas causas
79 castiers crezetz
80 publica lauzos
81 no preiar maiestat
82 rendre se coupals
83 correcio tribulatio
84 secretz no descobrir
85 mal cobrir e celar
86 acorre en tribulacio
87 preiar per autrui
89 amia bona sauis humils
90 Jesus qu'eza uencut l'enemic renha
91 l'enemics uencuts
92 Santa glieza renha
93 Sinagoga es depauzada
humils paciens
paciens

[1] Etes procura de l'arma non aus cura. — [2] Etes descelar — [3] Etes uilage. — [4] Etes comunicar. — [5] Etes secretz.

versehen, die im Text erläutert werden und mit dem Inhalt eng verbunden sind. Auch nimmt er an einigen besonders wichtigen Stellen zur prosaischen Darstellung seine Zuflucht.

Das Werk setzt die göttliche Liebe als Urquell und Grundprinzip der Welt und gibt von diesem Gesichtspunkt aus in populärem Abriß eine Übersicht über das Wissenswürdigste. Wahrscheinlich hat der gelehrte und belesene Dichter an die Litteratur der Franziskaner, besonders an die Anschauungen Bonaventuras, angeknüpft; doch scheint er einer bestimmten Quelle nicht gefolgt zu sein, sondern den Rahmen seines Werkes selbst ausgedacht zu haben. Er geht aus von der seinem Gedichte beigegebenen Abbildung des Baumes der Liebe (s. die beigeheftete Tafel „Der Baum der Liebe aus dem Breviari d'amor"), den er selbst folgendermaßen erläutert:

„Der Baum, den ihr hier abgemalt seht, heißt Baum der Liebe und wurde dargestellt, um die Natur der Liebe, ihre vier Arten und die aus einer jeden entspringenden Vorteile zu zeigen, und wie man sich bei einer jeden verhalten muß, um der Frucht teilhaftig zu werden; ferner was bei einer jeden dieser Arten hinderlich ist, und in wen man auf Grund der zwölf Wurzeln der Liebe seine Liebe setzen soll, und an welchem Orte die Liebe keimt und wohnt. Die Entstehung der Liebe ist folgendermaßen dargestellt: in dem oberen Kreise des Baumes ist Gott dargestellt, der Urquell alles Guten; in dem Kreise darunter die Natur, die Gott zur Regierung seiner Geschöpfe einsetzte. Von ihr kommen zwei Arten von Rechten: das Naturrecht in dem Kreise zur Linken[1], das Menschenrecht in dem Kreise zur Rechten. Aus dem ersteren, das Menschen und Tieren gemeinsam verliehen ist, entstehen zwei Arten der Liebe: die Geschlechtsliebe und die Kindesliebe, in den folgenden Kreisen dargestellt. Diese beiden Arten der Liebe sind allen beseelten Wesen gemeinsam. Aus dem Menschenrecht, das ausschließlich den Menschen verliehen ist, entspringen gleichfalls zwei Arten der Liebe: die Liebe zu Gott und dem Nächsten und die Liebe zu den zeitlichen Gütern, in den folgenden Kreisen dargestellt. Diese beiden Arten der Liebe sind auf die Menschen beschränkt, da den Tieren die Kenntnis Gottes und die Liebe zu zeitlichem Besitze abgeht. Und weil man sich in jeder Art der Liebe nach Gott richten soll, halten alle Arten der Liebe ihren Kopf empor nach dem Kreise Gottes. Die Vorteile, die aus einer jeden der vier Arten entstehen, sind in dem Wipfel des Baumes dargestellt, der in den Kreis einer jeden gepflanzt ist. Die Frucht der Liebe zu Gott und dem Nächsten ist das ewige Leben; die der Liebe zu den zeitlichen Gütern das Vergnügen, die der Geschlechtsliebe Söhne und Töchter, die der Kindesliebe Freude. Wie man sich bei einer jeden verhalten muß um der Frucht teilhaftig zu werden, ist in den Verliebten dargestellt, die von dem Baum neben ihnen Blätter und Blüten pflücken, um aus jenen einen Kranz zu winden, aus diesen einen Strauß zu machen, d. h. die auf die Blüten und Blätter geschriebenen Eigenschaften anzunehmen. Was bei einer jeden dieser Arten hinderlich ist, wird in denen zur Anschauung gebracht, die mit eisernen Werkzeugen und Waffen die Bäume beschädigen. Die große Dame ist die Liebe im allgemeinen, welche die vier Arten in sich begreift. Die Liebe zu Gott und dem Nächsten ist ihr auf die Krone geschrieben, weil sie die würdigste Art der Liebe ist, und da, wer diese hat, den heiligen Geist in sich trägt, ist darüber der heilige Geist abgemalt, der auf ihren Kopf niedersteigt. Die Kindesliebe, weil sie die herzlichste ist, ist ihr gerade auf das Herz geschrieben. Die Liebe zu den zeitlichen Gütern steht ihr auf dem rechten Fuß, die Geschlechtsliebe auf dem linken Fuß, weil sie im Zaum gehalten werden muß, um nicht in Ungebühr auszuarten."

Matfre hat seine Erläuterung zu mehr als 34000 Versen ausgesponnen und sie damit nicht einmal zum Abschluß gebracht. Er erlaubt sich zahlreiche Abschweifungen. Nachdem er vom Wesen Gottes gehandelt hat, bespricht er in dem Abschnitt über die Natur die Engel und Teufel, die Astronomie, die vier Elemente, die Mineralien, die Meteorologie, die sechs Zeitalter, die Botanik, Zoologie, Anthropologie. Nachdem das Naturrecht und das Menschenrecht abgethan ist, kommt in dem Abschnitt von der Liebe zu Gott das Leben der Maria, Jesu und der Apostel zu ausführlicher Darstellung. Am merkwürdigsten ist der Abschnitt über die Liebe zwischen Mann und Weib, weil Matfre, zumal in dem von ihm als der „gefährliche Traktat von der Frauenliebe" (s. die Abbildung, S. 90) überschriebenen Teil, zahlreiche Citate aus den Troubadours einflicht.

[1] Vom Standpunkt des Bildes, nicht des Beschauers.

8. Die Prosa.

Die provenzalische Prosa umfaßt zunächst Übersetzungen aus dem Lateinischen. Was von Originalprosa vorhanden ist, ist wenig und nur zum Teil von größerer Bedeutung. Als das älteste Prosawerk ist vielleicht die Übersetzung des Breviarium Alarici anzusehen, die oben erwähnt wurde (vgl. S. 57). Leider können wir über sie nicht urteilen, da die einzige Handschrift, die man kannte, verschollen oder verloren ist. Unter diesen Umständen gewinnt ein anderes juristisches Werk an Interesse, das „lo Codi“ (Der Codex) betitelt und während der Belagerung, jedenfalls aber vor der Eroberung der maurischen Festung Fraga (1149) an der unteren Rhône verfaßt ist.

Dieses Werk, das älteste erhaltene umfangreichere Denkmal in romanischer Prosa, ist als eine provenzalische Summa Codicis Justiniani (Auszug aus dem Codex des Justinian) zu bezeichnen und zerfällt gleich dem Kodex in neun Bücher, in denen hauptsächlich folgende Gegenstände behandelt werden: 1. Buch: Kirchenrechtliches. 2. Buch: Zivilprozeß. 3. Buch: Gerichte und einzelne Rechtsmittel, besonders dingliche Klagen. 4. Buch: Eid, persönliche Klagen, Beweis, Darlehn und Verwandtes, Leihvertrag, Kaufvertrag, Mietvertrag. 5. Buch: Eherecht. 6. Buch: Erbrecht. 7. Buch: Freilassung von Sklaven, Eigentumserwerb (aus den Institutionen und Digesten eingeschaltet), Besitz, Verjährung. 8. Buch: Interdikte, Pfandrecht, Stipulationen, Zahlung und sonstige Erfüllung von Verbindlichkeiten, Eviktion, Recht der Schenkungen. 9. Buch: Strafrechtliches.

Der ungenannte Verfasser will das römische Recht zur Darstellung bringen, insoweit es noch für seine Zeit Geltung haben konnte. Er schreibt in einer klaren, auch dem Laien verständlichen Sprache, was zu einer Zeit, wo man für derartige Litteratur sich nur des Lateinischen zu bedienen pflegte, nicht leicht gewesen sein muß. Er beherrschte die gelehrte Litteratur seiner Zeit und hat als Hauptquelle die „Summa Codicis“ des Guarnerius (Irnerius) verwertet. Sein Werk ist bis ins 15. Jahrhundert abgeschrieben und benutzt worden und hat auch Übersetzungen ins Katalanische, Kastilianische, Französische und sogar ins Lateinische erfahren, ein Beweis, daß es einem allgemein empfundenen Bedürfnis entgegengekommen war.

Ein wichtiges Prosawerk aus dem 13. Jahrhundert bilden die Biographien der Troubadours. Wenn wir sie auch unter diesem Namen zusammenfassen, so sind sie doch kein einheitliches Werk, sondern rühren aus verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Verfassern her. Die Nachrichten über die Troubadours vor Bernhard von Ventadour sind so dürftig, daß sie nicht wohl vor dem 13. Jahrhundert aufgezeichnet sein können. Die späteren sind ausführlicher; doch beweist die größere Ausführlichkeit nicht immer genauere Sachkenntnis, da einige Erzählungen nur durch novellistische Ausschmückung auf einen größeren Umfang gekommen sind. Auch ist zu scheiden zwischen eigentlichen Lebensbeschreibungen und sogenannten razos, d. h. Einleitungen, die über die Entstehung eines Gedichtes Auskunft geben. Solche razos sind besonders zu den Gedichten Bertrans de Born vorhanden, vereinzelt auch zu Gedichten anderer. Die Vortragenden schickten ihrem Gesang eine solche razo voraus, eine Sitte, die an die Einrichtung der französischen Lais erinnert und wohl bretonischen Ursprunges ist. Von einem Dichter (Guilhem de la Tor) heißt es, daß seine Einleitung zu dem Liede oft weit länger gewesen sei als das Lied selbst; doch sind gerade zu seinen Gedichten keine razos überliefert.

Nur zwei Namen von Biographen werden genannt. Als Verfasser der Lebensgeschichte Bernhards von Ventadour nennt sich der Troubadour Ugo von Saint-Circ, der das Erzählte Ebles IV. verdankte, dem Sohn der Vizegräfin, die Bernhard liebte. Er hat auch

die razo zu einer Tenzone Savarics von Mauléon (gest. 1233) geschrieben, der selbst Dichter und ein Beschützer der Troubadours war. Aus gewissen Übereinstimmungen in anderen Lebensnachrichten (von Guilhem IX., Peire von Auvergne, Gausbert von Puysibot) scheint sich zu ergeben, daß sie ebenfalls von Ugo herrühren. Ugo hat also wahrscheinlich einen größeren Teil der erhaltenen Lebensnachrichten aufgezeichnet. Er besaß die Burg Saint-Circ, nicht weit von Thégra (Département Lot), seinem Geburtsort. In Montpellier, wo er Theologie studieren sollte, beschäftigte er sich statt dessen mit Litteraturstudien und Versemachen. Und nachdem er einige einflußreiche Beschützer gefunden hatte, besuchte er die Höfe von Kastilien, Leon und Aragonien, um schließlich in Italien festen Fuß zu fassen. Er war als Dichter und Komponist angesehen, und obwohl seine Minnelieder nur einer fingierten Liebe Ausdruck verleihen, entsagte er doch dem Minnesang, als er sich in der Mark Treviso verheiratete. Dort war der bekannte Ghibelline Alberico von Romano (Markgraf von Treviso seit 1239) sein Gönner, obwohl Ugo in seinen Sirventesen als entschiedener Gegner Kaiser Friedrichs II. auftrat. Wir dürfen glauben, daß Ugo die Biographien der Dichter mit einer Blumenlese ihrer Gedichte (denn auf einen Liedertext wird in der razo zu Savaric ausdrücklich hingewiesen) für Alberico aufzeichnete, und in dem „Liber Alberici", den der Italiener Barbieri noch am Ende des 16. Jahrhunderts besaß, ist dieses seitdem leider verloren gegangene, wenn auch in den erhaltenen Troubadourhandschriften benutzte Werk zu erkennen. Dieser Verlust ist um so mehr zu bedauern, als der „Liber Alberici" offenbar älter war als alle uns erhaltenen Troubadourhandschriften, von denen keine älter zu sein scheint als die Modenaer aus dem Jahre 1254.

Sämtliche Lebensnachrichten können freilich nicht von Ugo herrühren, so seine eigene, so auch die des Peire Cardinal, als deren Verfasser sich ein Schreiber in Nîmes, Miquel de la Tor, nennt. Der historische Wert dieser Biographien ist anfangs überschätzt worden. Es hat sich mehr und mehr herausgestellt, daß sie von allerlei Irrtümern auch über Thatsachen ihrer Zeit nicht frei sind, daß sie zuweilen übertreiben, und daß manche ihrer Angaben erst aus den Liedern entnommen sind; doch ist anzuerkennen, daß sie uns in das Leben, Lieben und Denken ihrer Zeit aufs anschaulichste einführen und uns besonders über die Beziehungen der Dichter zu den gefeierten Damen und Gönnern die wertvollsten Aufschlüsse geben. Sie zeigen uns zu den idealisierten Gedanken und überschwenglichen Gefühlen der Troubadours den realen Hintergrund und damit für die Beurteilung der Minnelieder den rechten Maßstab.

Von historischer Prosa verdient eine Weltchronik Erwähnung, welche die Weltgeschichte bis auf Konstantin führt. Die Darstellung verweilt am ausführlichsten bei der biblischen Geschichte und nimmt mit Vorliebe einen anekdotenhaften Charakter an. Die Einteilung in sechs Weltalter hat der Chronist aus Isidor genommen. Seine Hauptquelle war die „Historia Scholastica" des Petrus Comestor. Merkwürdigerweise hat er den Inhalt des Evangeliums Nicodemi dem oben erwähnten provenzalischen Gedichte (vgl. S. 88) nacherzählt. Diese Chronik liegt uns in bearnischer, provenzalischer, katalanischer und italienischer Sprache vor. Ihre älteste Heimat läßt sich nicht mit voller Sicherheit bestimmen; doch muß Italien außer Betracht bleiben.

Ein anderer Zweig der provenzalischen Prosa hat für uns inhaltlich eine weit größere Bedeutung: die grammatische Litteratur. Wir haben aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts eine Abhandlung „Las razos de trobar" (Die rechten Arten des Dichtens) von dem Katalanen Raimon Vidal von Bezaudun, den wir bereits als Novellendichter kennen (vgl. S. 90). Er hat bei der Abfassung wohl ein provenzalisches und katalanisches Publikum im Auge gehabt. Er nennt das Provenzalische Limousinisch, versteht aber unter diesem Ausdruck die litteraturfähigen

Mundarten Südfrankreichs überhaupt. Nach einer von Dante nachgeahmten Stelle ist die französische Sprachform zur Roman, Rotrouenge und Pastorele, die limousinische aber für Kanzone, Sirventes und vers vorzüglicher und schöner als alle anderen Mundarten, und darum stehen die Gesänge in limousinischer Sprachform in höherem Ansehen als anderssprachige.

Während Raimon nur einzelne Bemerkungen zur Grammatik gibt und besonders solche Fälle hervorhebt, wo zwei Formen mit gleicher Funktion im Gebrauch waren, hat ein uns sonst unbekannter Ugo Faidit eine systematische provenzalische Formenlehre, zugleich in lateinischer und in provenzalischer Sprache, abgefaßt. Da er die lateinische Schulgrammatik des Älius Donatus als Muster nahm, so nannte er sein Werk den „Provenzalischen Donatus“ (lo Donat Proensal). Er hat es im Auftrag zweier adliger Italiener, wahrscheinlich um 1243 in Spoleto, geschrieben. Ugo klammert sich ängstlich an sein Vorbild und scheint das Werk seines begabteren Vorgängers nicht gekannt zu haben.

Ein drittes grammatisches Werk hat die Sobregaya companhia von Toulouse (vgl. S. 85) herstellen lassen. Es führt den Titel „Die Gesetze der Liebe“ (d. h. der Poesie, Las Leys d'amors) und ist von dem Kanzler der Gesellschaft, Guilhem Molinier, 1356 abgeschlossen worden. Ein erster Entwurf, der uns nicht erhalten ist, war schon im Jahre 1341 vorhanden. Das Werk zerfällt in fünf Bücher und behandelt im ersten die Lautlehre, im zweiten die Verslehre nebst Poetik, im dritten die Formenlehre, im vierten die Rhetorik und gibt im fünften eine Anweisung zum Dichten. Die Darstellung ist klar und wohldurchdacht. Vieles ist auch für die ältere Zeit lehrreich. Während diese Fassung der „Leys d'amors“ sich auch an das litterarische Publikum wendete, ist in dem Archiv der Gesellschaft noch eine andere vorhanden, die etwas später abgeschlossen zu sein scheint und wesentlich für die Mitglieder des gay saber bestimmt war. Beide Fassungen können einander gegenseitig ergänzen. Die zuletzt erwähnte ist noch ungedruckt.

9. Die Litteratur der Albigenser und der Waldenser.

Daß das geistige Leben der Provenzalen keineswegs im Minnesang aufging, und daß auch ein starkes religiöses Bedürfnis das Volk beseelte, beweist schon die geistliche Lyrik, die, zum Teil im Anschluß an die Formen der weltlichen Lyrik, einige tiefempfundene Dichtungen hervorgebracht hat. Noch mehr aber läßt es sich aus den verschiedenen religiösen Sekten entnehmen, die in Südfrankreich zahlreichen Anhang fanden und blutigen Verfolgungen ausgesetzt wurden. Aus dem Orient waren die Anschauungen der bulgarischen Bogumilen nach Südfrankreich gelangt und hatten dort die Sekte der Katharer ins Leben gerufen. Sie huldigten einer dualistischen Auffassung, indem sie die materielle Welt als einen Gegensatz zur göttlichen faßten, und glaubten sich durch Enthaltsamkeit (von der Ehe, dem Fleischgenuß, dem irdischen Besitz) den Weg zu Gott bahnen zu können. Diejenigen, welche in alle Geheimnisse der Sekte eingeweiht waren und sich ihren Grundsätzen unterworfen hatten, hießen Vollkommene (perfecti oder boni homines), die übrigen Gläubige (credentes). Am zahlreichsten waren die Sektierer auf dem Gebiet zwischen den östlichen Pyrenäen und der Stadt Albi (daher Albigenser), wo sie in den Albigenserkriegen, die man für Kreuzzüge erklärte, grausam verfolgt wurden.

Nicht zu verwechseln ist die Sekte mit einer anderen, die man als Waldenser bezeichnet. Im Jahre 1173 wurde Valdesius, ein Bürger von Lyon, der durch Wuchergeschäfte reich

geworden war, durch den Vortrag eines Spielmannes, der vor einer Volksmenge Sonntags das Leben des Alexius sang, so gerührt, daß er beschloß, den größten Teil seiner Habe den Armen zu geben und sein ferneres Leben theologischen Studien zu widmen. Bald nachher trat er als Stifter der nach ihm benannten Waldenser oder Armen von Lyon (Pauperes de Lugduno) auf. Zunächst glaubten sie, in der katholischen Kirche auf Duldung zählen zu dürfen. Erst 1184, als sich dies als unmöglich herausgestellt hatte, schieden sie aus der Kirche aus. Sie dürfen als Vorläufer der Reformation bezeichnet werden, da sie zu dem schlichten Christentum der Apostel zurückzukehren bestrebt waren. Ihre Prediger waren ehelos, gelobten Armut, trugen Sandalen gleich den Aposteln (daher die Mitglieder der Sekte auch Insabbatati, Unbeschuhte, genannt wurden) und wanderten von Ort zu Ort. Daneben war auch die Predigt der Laien zugelassen. Sie verwarfen die Lüge, den Eid, das Blutvergießen und verschmähten den Ablaß. Ihr einziges Gebet war das Vaterunser. Nur am Gründonnerstag begingen sie das Abendmahl. Da Valdesius auf das Lesen der Bibel und auf das Auswendigwissen einzelner Abschnitte daraus großen Wert legte, so ließ er durch Stephan von Ansa (bei Lyon), unter Beihilfe des Schreibers Bernart Ydros, Teile der Bibel ins Romanische übersetzen. Wir erfahren über diesen ältesten romanischen Bibelübersetzer noch, daß er, wahrscheinlich im Anfang des 13. Jahrhunderts, ums Leben kam, indem er in Lyon von einem Neubau herabstürzte. Auf dem Lateranischen Konzil von 1179 wurden Übersetzungen biblischer Bücher, darunter ein glossierter Psalter, zur Prüfung vorgelegt, wobei auch Walther Map, der zu der Kommission gehörte, seinen scholastischen Scharfsinn glänzen ließ. Wir wissen nicht, wie sich diese Texte zu den handschriftlich vorliegenden Bibelübersetzungen verhalten. Verboten wurden die Bibelübersetzungen auch auf dem Konzil von Toulouse (1229) und dem von Béziers (1246).

An die Spitze der erhaltenen Texte ist ein Neues Testament zu stellen, das am Schluß ein katharisches Ritual für das Sakrament des sogenannten consolament (Tröstung) enthält, das die boni homines Sterbenden zu geben pflegten. Die Übersetzung des Neuen Testamentes enthält nichts Ketzerisches, wie alle mittelalterlichen Bibelübersetzungen in Volkssprachen, die, auch wo sie eigene Wege zu gehen scheinen, nur die besonderen Lesarten und Glossen in der katholischen Kirche verbreiteter Vulgatatexte wiedergeben. Die Handschrift ist um 1250—80, nach ihrer Mundart in der Gegend von Carcassonne, geschrieben. Die Übersetzung ist sklavisch getreu und mit Latein untermischt; man sieht, daß in der Vorlage das Provenzalische über die Zeilen des lateinischen Textes gesetzt war.

Schon im Anfang des 13. Jahrhunderts hatte die Lehre des Valdesius hauptsächlich in der eigentlichen Provence Anhänger gefunden, die sich, als man sie zu verfolgen begann, mehr und mehr in die von alters her an der Grenze der Provence (oder Dauphiné) und Italiens liegenden Alpenthäler begaben, wo sie schon um 1210 nachzuweisen sind; dort sitzen ihre Nachkommen, sofern sie nicht aus ihrer Heimat vertrieben oder in den Verfolgungen untergegangen sind, noch heute. Schon 1230 hatten sie sich mit einer Sekte verwandter Richtung in Oberitalien, den sogenannten Humiliati, zusammengeschlossen. Im 14. Jahrhundert hatten sie auch in Deutschland Anknüpfung gewonnen. Dies ergibt sich aus der Thatsache, daß im 14. Jahrhundert eine deutsche Bibelübersetzung hergestellt wurde, die in Bestand und Anordnung der biblischen Bücher sowie in einzelnen Lesarten deutlich nach Südfrankreich weist. Und zwar dürfen wir glauben, daß der wahrscheinlich von den Waldensern revidierte katharische Text des Neuen Testamentes von dem deutschen Übersetzer zu Rate gezogen wurde, um eine ältere deutsche Übersetzung (aus dem Ende des 11. Jahrhunderts) danach zu berichtigen. Diese direkte Vorlage des

deutschen Übersetzers ist uns nicht erhalten; sie bildete ein Zwischenglied zwischen der Katharerbibel und dem Bibeltext, den wir bald nachher in den Händen der Waldenser sehen. Dagegen kennen wir eine provenzalische Übersetzung des Neuen Testamentes, die durch ihre Sprachformen etwa in den Südosten der Provence, durch ihre Schriftzüge in den Anfang des 14. Jahrhunderts weist. Dies legt die Vermutung nahe, sie könnte bei den in der Provence ansässigen Waldensern in Gebrauch gewesen sein; und in der That zeigt sie Spuren waldensischer Benutzung. Sie hat die katharische Übersetzung verwertet, jedoch die sklavische Wortstellung durch eine ungezwungenere ersetzt. Wir haben ferner aus demselben Jahrhundert eine ganz freie Übersetzung der Evangelien, welche die biblischen Ausdrücke in gemeinverständlicher Weise zurechtlegt und allerlei Erklärungen einschaltet. Sie scheint von älteren Übersetzungen unabhängig zu sein und ist möglicherweise, da sie Matth. 10, 11 den Ausdruck bon home gebraucht, aus den Kreisen der Katharer hervorgegangen. Daß sie ins Katalanische übertragen wurde, spricht für ihre Beliebtheit.

Dem 14. Jahrhundert gehört auch die älteste Handschrift an, welche die Mundart der waldensischen Thäler zeigt; es ist die jetzt in Carpentras aufbewahrte. Sie enthält außer dem Neuen Testament auch die Weisheitsbücher des Alten Testamentes. Ihr Text beruht auf einer Revision der katharischen Übersetzung, wobei nicht nur die languedokische durch die waldensische Mundart ersetzt, sondern auch engerer Anschluß an den lateinischen Bibeltext erstrebt ist. Mit dem Auftreten der Hussiten traten die Waldenser auch zu diesen in Beziehung. Wir erfahren, daß 1432 den Böhmischen Brüdern eine Summe überreicht wurde, die in den Waldenserthälern zusammengebracht worden war. Eine Handschrift des Neuen Testamentes zeigt trotz ihrer waldensischen Mundart so bestimmte Beziehungen zu Prag, daß ihre Benutzung seitens nach Böhmen gewanderter Waldenser unzweifelhaft ist. Wie sich in dieser Handschrift provenzalische Eintragungen finden, die in Böhmen geschehen sind, so mögen auch die Übersetzungen hussitischer Prosawerke, die in den waldenser Handschriften stehen, auf böhmischem Boden angefertigt worden sein. Wir haben im ganzen sieben waldensische Handschriften des Neuen Testamentes. In der jüngsten, um 1530, ist die ältere Lesung auf Grund des von Erasmus herausgegebenen griechischen Textes berichtigt worden. Um diese Zeit schlossen sich die Waldenser an die Reformation an.

Die Prosatraktate und Gedichte der Waldenser gehören meist ins 15. Jahrhundert. Ihre Bedeutung liegt auf einem anderen Gebiete als dem rein litterarischen. Von den Prosatexten ist mehreres aus katholischer, anderes, wie gesagt, aus hussitischer Litteratur übertragen. Unter den Gedichten scheint das älteste die „Nobla Leczon“ (Edle Lektion) zu sein, welche die Jahreszahl 1400 enthält, eine Erzählung der christlichen Heilsgeschichte mit moralisierenden Betrachtungen gibt und mit dem Jüngsten Gerichte schließt. Sie ist in unregelmäßigen Versen erhalten, die möglicherweise auf regelmäßige Alexandriner zurückgehen. Auch der Reim ist ungleichmäßig, bald sind die Verse paarweise gereimt, bald zu längeren einreimigen Laissen verbunden. Obgleich das Gedicht nur mit starken Veränderungen auf uns gekommen ist, verfehlt doch auch in der entstellten Form die schlichte Treuherzigkeit und evangelische Reinheit des Märtyrervolkes ihre Wirkung nicht.

> Wenn ein guter Mensch Gott liebt und Christus fürchtet, nicht fluchen, schwören, lügen, nicht töten, noch fremdes Gut an sich nehmen, noch sich an seinen Feinden rächen will, dann heißt es: „Er ist Waldenser und straffällig.“ Man nimmt ihm den Ertrag seiner ehrlichen Arbeit; doch ihm bleibt der Trost, daß er um des Herrn willen verfolgt ist.

IV. Die ältesten litterarischen Denkmäler.
(9.—11. Jahrhundert.)

Wenn man die Mittel, die dem Verkehr des Dichters mit seinem Publikum dienen, ins Auge faßt, kann man drei Perioden der französischen Litteraturgeschichte unterscheiden. In der ersten gingen die litterarischen Erzeugnisse, die freilich streng genommen in diesem Falle gar nicht „litterarisch" heißen dürfen, von Mund zu Mund. Märchen und Sage wurden in prosaischer Form erzählt, Volkslied und Epos in poetischer durch den Gesang verbreitet. In der zweiten Periode diente die schriftliche Aufzeichnung dem litterarischen Verkehr. Damit änderte sich der Charakter der Litteratur sehr wesentlich, jedoch nicht plötzlich; denn der mündliche Vortrag der Volkslitteratur ging daneben her und bediente sich auch seinerseits vielfach der Schrift zum Zweck der Überlieferung an die Mit- und Nachwelt. In der dritten Periode endlich werden die Werke durch den Buchdruck mechanisch vervielfältigt. Auch hier wird der schriftliche litterarische Verkehr nicht sofort entthront; er bleibt bis durch das 17. Jahrhundert ein wichtiges Mittel des Gedankenaustausches, das jedoch an Macht und Bedeutung hinter dem Druck sehr zurücktritt.

Französische Handschriften wird es schon im 11. Jahrhundert gegeben haben; doch ist uns keine davon erhalten. Was wir in gleichzeitiger Niederschrift aus dem 9.—11. Jahrhundert besitzen, sind kurze Stücke, die man auf leergebliebene Blätter in lateinische Handschriften, gleichsam als Lückenbüßer, eingetragen hat.

Die ältesten Denkmäler der französischen Litteratur weisen deutlich auf die fränkische Herrschaft hin; sie sind mit Denkmälern in der deutschen Sprache der Franken zusammen überliefert. So schon die Straßburger Eide, das älteste Denkmal der romanischen Sprachen überhaupt, das Karls des Großen Enkel Nithard in seinem Geschichtswerk überliefert. Es sind im ganzen vier Eide, am 14. Februar 842 auf dem Felde bei Straßburg geschworen. Ludwig der Deutsche legte einen französischen, Karl der Kahle einen deutschen Eid ab, damit jeder von dem Volk des Bruders verstanden werde. Darauf wurden das französische und das deutsche Volk, d. h. die großen Lehnsträger, nicht das gesamte Heer, jedes in seiner Sprache vereidigt. Was in diesen Eiden beschworen wurde, war ein Schutz- und Trutzbündnis zwischen Frankreich und Deutschland. Bald nachher wies der Vertrag von Verdun den beiden Ländern die Grenzen an, welche die Grundlage ihrer ferneren Entwickelung bilden sollten. Ist es nicht, als hätte die Vorsehung diese feierlichen Eidschwüre absichtlich an die Spitze der politischen und litterarischen Entwickelung stellen wollen, eine Mahnung diesen durch die Bande der Abstammung,

Bildung und Sitte eng verbundenen Völkern, denen von ihrem eigenen Interesse ebensosehr wie von den höchsten Kulturinteressen der Menschheit ein treues Zusammenstehen geboten ist?

Zur eigentlichen Litteratur sind diese Dokumente nicht zu rechnen; doch sollte das älteste litterarische Denkmal nicht lange auf sich warten lassen. Im Oktober des Jahres 878 grub man in Barcelona einen Marmorsarg mit Menschenknochen aus, die man für die Reste einer gefeierten

Buona pulcella fut eulalia. Bel auret corps bellezour anima
Voldrent la veintre li deo inimi. Voldrent la faire diaule servir
Elle nont eskoltet les mals conselliers. Quelle deo raneiet chi maent sus en ciel
Ne por or ned argent ne paramenz. Por manatce regiel ne preiement
Niule cose non la pouret omq̃i pleier. La polle sempre n̄ amast lo deo menestier
E poro fut presentede maximiien. Chi rex eret a cels dis soure pagiens
Il li enortet dont lei nonq̃ chielt. Qued elle fuiet lo nom xp̃iien.
Ellent adunet lo suon element. Melz sostendreiet les empedementz
Quelle perdesse sa uirginitet. Poros furet morte a grand honestet
Enz enl fou lo getterent com arde tost. Elle colpes n̄ auret poro nos coist
A czo nos uoldret concreidre li rex pagiens. Ad une spede li roueret tolir lo chief
La domnizelle celle kose n̄ contredist. Volt lo seule lazsier si ruouet krist
In figure de colomb uolat a ciel. Tuit oram que por nos degnet preier
Qued auuisset de nos xp̃s mercit. Post la mort & a lui nos laist uenir
Par souue clementia

Die französische Eulalia-Sequenz. Nach der Handschrift des 9. Jahrhunderts, in der Bibliothek zu Valenciennes.

Heiligen, der Eulalia, glaubte halten zu dürfen. Dieser Fund muß große Teilnahme auch in Frankreich erregt haben, wo die Heilige außerordentlich hoch geschätzt wurde; in manchem Kloster wird man ihr zu Ehren eine Feier veranstaltet haben, und wahrscheinlich hat eine solche den Anlaß gegeben, daß man in dem Kloster Saint-Amand an der Grenze von Flandern eine französische Sequenz auf Eulalia (s. die obenstehende Abbildung) dichtete und in eine Handschrift der Klosterbibliothek eintrug. Dieselbe Hand, welche diese Sequenz schrieb, schrieb unmittelbar dahinter das deutsche Ludwigslied. Da aber letzteres nicht lange nach dem Tode des Königs (5. August 882) aufgezeichnet ist, so darf wohl die Niederschrift der Eulalia-Sequenz

etwas früher angesetzt werden. Der Schreiber war beider Sprachen mächtig, also unfern der Sprachgrenze zu Hause.

Die Sequenz war eine Form des Kirchengesanges, die damals eben aufgekommen war. Die Musik war dabei die Hauptsache; die Worte legte man erst unter, wenn die musikalische Komposition feststand. Gliederung in musikalisch gleiche Strophen fehlte; doch wurde jeder musikalische Satz, allenfalls mit Ausnahme des ersten oder letzten, wiederholt. Ein solcher wiederholter Satz mit den zugehörigen zwei Versen heißt Doppelversikel. Die französische „Eulalia" besteht aus vierzehn Doppelversikeln und einem kurzen, nicht wiederholten Schlußsatz.

In wörtlicher Übersetzung lautet das Gedicht folgendermaßen:

Ein gutes Mädchen war Eulalia;
Sie hatte einen schönen Körper, eine schönere Seele.
Es wollten sie bezwingen die Feinde Gottes,
Sie wollten sie dem Teufel dienstbar machen.
Sie hört nicht auf die bösen Ratgeber,
Daß sie Gott verleugne, der oben im Himmel wohnt,
Weder um Gold noch Silber noch Schmucksachen,
Um Königsdrohung noch Bitte.
Nichts vermochte sie zu beugen,
Daß das Mädchen nicht immer den Gottesdienst geliebt hätte.
Und deshalb wurde sie vor Maximian geführt,
Der in jenen Tagen König war über die Heiden.
Er fordert sie auf, was auf sie keinen Eindruck macht,
Daß sie alles, was Christ heiße, fliehen solle.
Sie nimmt daher ihre Kraft zusammen:
Eher würde sie die Folterqualen ertragen,
Als daß sie ihre Unschuld verlöre.
Darum ging sie in den Tod in großer Ehrbarkeit.
Ins Feuer warfen sie sie hinein, damit sie rasch verbrenne.
Sie hatte keine Schuld, darum wurde sie nicht versehrt.
Dabei wollte sich der heidnische König nicht beruhigen:
Mit einem Schwerte befahl er ihr das Haupt abzuschlagen.
Das Fräulein widersetzte sich dem nicht:
Sie wollte die Erdenwelt verlassen, so gebietet Christus.
In Taubengestalt flog sie gen Himmel.
Laßt uns alle beten, daß sie geruhe, für uns zu bitten,
Daß Christus Gnade mit uns haben möge
Nach dem Tode und zu sich uns kommen lasse
Durch seine Milde.

Leider ist uns die Musik zu dem Texte nicht erhalten. Es geht aber in der Handschrift unmittelbar eine lateinische Sequenz auf Eulalia voraus, die offenbar das metrische und musikalische Vorbild der französischen gewesen ist (s. die Abbildung, S. 100). Im Text dagegen hat sich der französische Dichter von seinem Vorbild ziemlich frei gehalten. Er benutzte einen Hymnus des Prudentius und das Martyrologium des Beda.

Daß man gerade an der deutschen Sprachgrenze auf den Gedanken kam, ein französisches Gedicht zu verfassen und aufzuzeichnen, ist gewiß kein Zufall. War die fränkische Sprache zu geistlichen Dichtungen zu brauchen und mit Hilfe des lateinischen Alphabets niederzuschreiben, warum sollte nicht auch die französische Sprache in der gleichen Weise verwendbar sein? Wahrscheinlich haben erst fränkische Dichtungen die Abfassung und Aufzeichnung einer französischen nahegelegt.

Übertragung der auf Seite 98 stehenden Handschrift:

Buona pulcella fut Eulalia; bel auret corps, bellezour anima.
Voldrent la ueintre li deo inimi, uoldrent la faire diaule seruir.
Elle nont eskoltet les mals conselliers, Qu'elle deo raneiet chi maent sus en ciel
Ne por or ned argent ne paramenz, Por manatce regiel ne preiement.
Niule cose non la pouret omq*ue* pleier, la polle sempre n*on* amast lo deo menestier.
E poro fut presentede Maximiien, chi rex eret a cels dis soure pagiens.
Il li enortet, dont lei nonq*ue* chielt, Qued elle fuiet lo nom Crestiien.
Ell'ent adunet lo suon element: melz sostendreiet les empedementz,
Qu'elle perdesse sa uirginitet. Poros furet morte a grand honestet.
Enz enl fou lo [lies la] getterent com arde tost. Elle colpes n*on* auret, poro nos coist.
A czo nos uoldret concreidre li rex pagiens: ad une spede li roueret tolir lo chief.
La domnizelle celle kose n*on* contredist, uolt lo seule lazsier, si ruouet Krist.
In figure de colomb uolat a ciel. Tuit oram que por nos degnet preier
Qued auuisset de nos Cristus mercit post la mort et a lui nos laist uenir
Par souue clementia.

Nicht viel jünger als die Eulalia-Sequenz ist ein zweites Stück, das in demselben Kloster aufgezeichnet worden ist. Als im Anfang des 10. Jahrhunderts eine eben fertig geschriebene Handschrift eingebunden wurde, verwendete man dazu ein Pergamentblatt, auf das ein Prediger nicht lange vorher das Konzept einer französischen Predigt entworfen hatte. Das Konzil von Tours (813) hatte die Vorschrift erlassen, die Homilien (Schriftauslegungen) sollten ins

Das lateinische Vorbild der französischen Eulalia-Sequenz. Nach der Handschrift des 9. Jahrhunderts, in der Bibliothek zu Valenciennes, photographiert für Herrn Professor Dr. Koschwitz. Vgl. Text, S. 99.

Romanische oder Deutsche übertragen werden, damit das Volk sie leichter verstünde. Diese Vorschrift hat gewiß französisch vorgetragene Predigten im Gefolge gehabt, von denen uns weiter nichts als jenes schon im Konzept (mit untermischtem Latein) französisch abgefaßte Bruchstück erhalten ist. Es bildet den Schluß der Predigt und ist zum Teil in antiker Stenographie, sogenannten Tironianischen Noten, geschrieben, die bald nachher außer Gebrauch kamen. Der Prediger legt den Text des Propheten Jonas zu Grunde, den er übersetzt, um erbauliche Bemerkungen daran anzuknüpfen. Er scheint ein Deutscher gewesen zu sein, dem das Französische von Hause aus fremd war, da er harte und weiche Konsonanten verwechselt, was Deutschen bei der Niederschrift romanischer Laute von alters her passiert ist.

Während wir diese Texte in der ursprünglichen Niederschrift besitzen, haben wir von zwei Gedichten des 10. Jahrhunderts, einer **Passion** (Pasion) und einer **Lebensbeschreibung Leodegars**, nur eine halb provenzalische Umschrift in einer Handschrift von Clermont-Ferrand. Das ältere, die Passion, ist am freiesten ins Provenzalische übertragen; obwohl viele französische Formen stehen geblieben sind, sind doch die Reime derartig geändert, daß sie oft einer Rückübersetzung ins Französische Widerstand leisten. Das Gedicht besteht aus Strophen von je zwei Achtsilbler-Reimpaaren, deren Reim, wie vor dem 12. Jahrhundert durchaus, der bloß vokalische (die Assonanz) ist. Die über die erste Strophe gesetzten Neumen (Musiknoten) zeigen, daß das Gedicht für den Kirchengesang bestimmt war.

Der Dichter erzählt nach den Evangelien mit einigen erbaulichen Zusätzen. Das noch unbenutzte Grab, in das Christus' Leichnam gelegt wird, ist zur Jungfrau Maria in symbolische Beziehung gesetzt. Der Inhalt des Nikodemus-Evangeliums wird in kurzen Zügen angegeben. Eine Stelle, die das bevorstehende Weltende erwähnt, darf auf die Angst bezogen werden, mit der man auf das Näherrücken des Jahres 1000 blickte.

Das andere Gedicht, das Leben Leodegars in Strophen aus je drei assonierenden Achtsilblerpaaren, ist ohne poetischen Schwung abgefaßt; nur an der Stelle, wo dem Heiligen die Zunge abgeschnitten wird, erhebt sich der Dichter zu einer refrainartigen Wiederholung zweier Verse: „Verstummt ist nun sein frommer Sang, Der oft zu Gottes Lob erklang." Die französischen Sprachformen der Passion weisen auf das westliche Frankreich, diejenigen des Leodegarliedes auf das wallonische Gebiet hin. Die beiden Gedichte stehen in ihrer Zeit allein. Von einer Litteratur kann damals, wenn wir von der Volkspoesie absehen, noch nicht die Rede sein. Dennoch ist es bezeichnend, daß der Süden diese Gedichte dem Norden entlehnte, gleich als wollte er von vornherein die Erklärung abgeben, daß er bereit sei, sich der litterarischen Führung des Nordens anzuvertrauen.

Auch das 11. Jahrhundert ist noch arm an Litteratur; doch hat es einen hervorragenden und fruchtbaren Dichter in **Tetbald von Vernon** hervorgebracht. Als im Jahre 1053 die

---

Übertragung der auf Seite 100 stehenden Handschrift:

Cantica uirginis Eulalie	Lieder der Jungfrau Eulalia
concine, suauissona cithara [lies cithara suauissona]!	Sing', süßtönende Zither!
Est opere *quoniam* precium	Da es der Mühe wohl wert ist,
clangere carmine martyrium,	Daß ein Märtyrertod im Liede erklinge,
tuam ego uoce sequar melodiam	Werde ich deiner Melodie mit der Stimme folgen
atque laudem imitabor Ambrosiam.	Und den Ambrosischen Lobgesang nachahmen.
Fidibus cane melos eximium;	Mit den Saiten sing' das herrliche Lied,
uocibus ministrabo suffragium.	Mit der Stimme werde ich mich anschließen.
Sic pietate [lies pietatem], sic humanum ingenium	So wollen wir das Mitleid, so das menschliche Gemüt
fudisse fletum conpellamus ingenitum.	Zwingen, den ihm eigenen Thränen freien Lauf zu lassen.
Hanc puellam nam, iuuente sub tempore,	Denn dieses Mädchen, in der Zeit seiner Jugend,
nondum thoris maritalibus habilem	Noch nicht zur Vermählung reif,
hostis equi flammis ignis implicuit.	Umgab der Feind des Guten mit Feuerflammen.
Mox columbe euolatu obstipuit.	Bald lag sie entseelt beim Entfliegen einer Taube.
Spiritus hic erat Eulaliae,	Es war dies der Geist der Eulalia,
lacteolus, celer, innocuus.	Der milchweiße, enteilende, unschuldige.
Nullis actis regi regum displicuit,	Durch keinerlei Handlungen mißfiel sie dem König der Könige,
ac idcirco stellis caeli se miscuit.	Und deshalb mischte sie sich unter die Sterne des Himmels.
Famulos flagitemus ut protegat,	Bitten wir sie, ihre Diener zu schützen,
qui sibi laeti pangunt armoniam.	Die ihr froh Wohllaut hervorbringen.
Deuoto corde modos demus innocuos,	Mit frommem Herzen wollen wir unschuldige Weisen spenden,
ut nobis pia deum nostrum conciliet,	Daß die Fromme uns unsern Gott versöhne
eius nobis ac adquirat auxilium,	Und uns seine Hilfe erwerbe,
cuius sol et luna tremunt imperium,	Vor dessen Machtgebot Sonne und Mond erzittern,
nos quoque mundet a criminibus,	Auch uns von Lastern reinige
inserat et bona sideribus	Und unsere Verdienste den Gestirnen einflechte,
[aetheris in globo caerulei]	Die [im blauen Himmelsraum]
stemate luminis aureoli	Mit einem Kranze goldenen Lichts
deo famulantibus.	Gott dienen.

Reliquien des Wandregisil nach der Abtei des Heiligen in Fontenelle übergeführt wurden, kam man auf den Gedanken, die Gebeine durch die Straßen von Rouen zu tragen, um damit die in der Stadt viele Opfer fordernde Pest zu bannen. Bei dieser Gelegenheit erhielt der erblindete Kanonikus Tetbald von Vernon das Augenlicht wieder. „Dies ist nämlich der bekannte Tetbald“, heißt es in dem Text des berichterstattenden Mönches, eines Augenzeugen, „der die Lebensgeschichte vieler Heiligen, darunter die des Wandregisil, aus dem Lateinischen übertragen, sie recht gewandt ins Französische umgebildet und aus ihnen anmutige Lieder mit anklingenden Reimen verfaßt hat.“

Unter Tetbalds Namen ist uns nichts erhalten, auch nicht das hier ausdrücklich hervorgehobene Leben Wandregisils. Wir können ihm aber mit großer Wahrscheinlichkeit das Leben des Alexius zuschreiben, auf das alles paßt, was wir über Ort, Zeit und litterarischen Charakter der Tetbaldischen Dichtungen erfahren. Dieses Alexiuslied (La chançon de saint Alexis) ist in anglonormannischen Handschriften aus der Mitte des 12. Jahrhunderts auf uns gekommen. Es besteht aus 125 Laissen aus je fünf assonierenden Zehnsilblern und war zum Vorlesen in der Kirche bestimmt. Älter als die erhaltenen Chansons de geste, ist es das älteste französische Werk, aus welchem uns eine Persönlichkeit mit bestimmt ausgeprägter Individualität und poetischer Begabung anblickt.

> Gut war die Welt in der Altväter Zeit:
> Da war noch Treue, Liebe, Gerechtigkeit,
> Da war noch Glaube, der jetzo ist gar klein.
> Jetzt ist sie anders, dahin ihr echter Schein;
> Nie wird sie wieder wie zur Altväterzeit.

Der mächtige Graf Eufemian in Rom hat einen einzigen Sohn, Alexis, dem er eine vornehme Braut aussucht. Indes am Vermählungstage sagt ihr der Bräutigam, sie solle nur Christus zum Gatten wählen; er selbst wolle der Welt und ihrer Sünde entfliehen. Durch das Dunkel der Nacht eilt er ans Meer, besteigt ein Schiff, fährt nach Laodicea und begibt sich von da nach Alsis (Edessa), wo man ein wunderbares Bild verehrt. Er gibt sein Geld den Armen und geht selbst unter die Bettler. Seine Angehörigen brechen in rührende Klagen um den Verlorenen aus und schicken Diener in alle Welt, ihn zu suchen. Diese sehen ihn in Edessa, aber erkennen ihn nicht und kehren zurück, ohne den Zweck ihrer Sendung erreicht zu haben. Jetzt erst beweint ihn seine Mutter wie einen Toten und ebenso seine Braut. Nach siebzehn Jahren geschieht ein Wunder in Alsis: das Bild thut den Mund auf und gebietet: „Hole den Mann Gottes, er sitzt neben der Kirchthür.“ Man findet Alexis und will ihn als Heiligen verehren, er aber entzieht sich den Huldigungen durch die Flucht und besteigt ein Schiff, das nach Rom verschlagen wird. Seinen Vater, der ihn nicht erkennt, bittet er dort um ein Obdach; der weist ihm einen Platz unter der Treppe an, wo er wieder siebzehn Jahre vor den Augen seiner Eltern und seiner Braut, die ihn nicht kennen und als tot beweinen, verbringt, von den eigenen Dienern aufs grausamste verhöhnt. Nachdem er so zweimal siebzehn Jahre (zusammen gleich der Zeit, die Christus auf der Erde weilte) gebüßt hat, schreibt er seine Lebensgeschichte auf und stirbt. Wieder ertönt eine Stimme vom Hochaltar: „Suchet den Mann Gottes; er liegt unter der Treppe des Eufemian.“ Der Papst und die beiden Kaiser begeben sich dorthin und ersehen aus der Aufzeichnung des Toten, daß er der vermißte Alexis ist. Jetzt erst werden die Klagen der Eltern und der Braut wahrhaft herzzerreißend. Der alte Dichter gibt ihnen einen ebenso ergreifenden wie lebenswahren Ausdruck, indem er sie nach dem Charakter der Personen abstuft. Der Vater erwähnt sein erbleichtes Haar und die zerstörten Hoffnungen; sein Sohn war ausersehen, im Heer des Kaisers an der Spitze einer Schar in stolzer Rüstung die Fahne zu tragen. Die Mutter rauft ihr Haar und jammert über die Verblendung, in der sie den geliebten Sohn nicht erkannt habe, und sie wäre doch so gern statt seiner in den Tod gegangen. Die Braut beklagt seine Jugend und seine Schönheit; täglich hat sie unter Thränen sich nach ihm gesehnt, ob er nicht käme, die Gattin zu trösten.

Das Gedicht ist Jahrhunderte hindurch beliebt gewesen (vgl. S. 95), wenn auch nicht ganz in der alten Form. Im 12. Jahrhundert wurde es mit Beibehaltung der Assonanz, aber in

ungleichen Laissen, bearbeitet, im 13. Jahrhundert der reine Reim eingeführt. Im 14. Jahrhundert gab man ihm die damals so beliebte Form vierzeiliger Alexandrinerstrophen auf einen Reim. Der asketische Charakter der Legende weist nach dem Morgenlande. Dort finden wir sie im 5. Jahrhundert in syrischer Sprache, in einer Form, welche den Heiligen nur den Mann Gottes nennt, ohne ihm einen anderen Namen zu geben. Er ist hier aus Ostrom, d. h. aus Konstantinopel, gebürtig und stirbt in Edessa. Dann ist die Legende von den Griechen in Konstantinopel lokalisiert worden; man ließ den Heiligen dahin zurückkehren und dort sterben und gab ihm den Namen Alexios. Endlich ist durch eine Verwechselung von Ostrom und Westrom die Legende nach Rom gelangt. Wie es scheint, hat diese Übertragung erst im 10. Jahrhundert stattgefunden; doch wurde sie im Abendlande durch lateinische Bearbeitungen dann rasch populär, von denen eine der verbreitetsten die Quelle der altfranzösischen Dichtung geworden ist.

Wir haben noch aus dem Ende des 11. Jahrhunderts eine unvollendet gebliebene oder doch unvollendet erhaltene Dichtung, die Motive des Hohen Liedes verwertet. Sie ist in Strophen aus zwei assonierenden Zehnsilblern und einem reimlosen Viersilbler abgefaßt.

Der Dichter trifft eine Jungfrau, die nach ihrem Geliebten jammert, und erkundigt sich, wer dieser sei. Die Jungfrau schildert den Geliebten, nach dem sie sich sehnt, und bittet die Töchter Jerusalems, ihm zu sagen, daß sie nach ihm schmachte. Er habe 5000 Jahre hindurch eine Freundin gehabt, die er um ihretwillen verlassen habe. Heimlich habe er jedoch mit ihr schon in der Zeit Noahs angeknüpft, ihr viele Boten geschickt, und nun wolle er sie selbst haben. Die Jungfrau ist offenbar die christliche Kirche, der Geliebte Christus, seine ehemalige Freundin das Volk Israel.

Das Bruchstück ist wahrscheinlich von dem Dichter selbst geschrieben. Es zeigt eine wunderliche Schreibung, die einen des Französischschreibens noch Ungewohnten verrät. Einige Formen scheinen nach den östlich von Francien gelegenen Provinzen zu deuten, doch muß der Versuch, die Dichtung mit Bernhard von Clairvaux in Beziehung zu setzen, für mißlungen gelten.

Das mittelrhônische Gebiet hat nur ein Werk von allgemeiner Bedeutung aufzuweisen: das Alexandergedicht. Damit soll den Bewohnern der Rhônegegenden nicht die Begabung für litterarische Aufgaben abgesprochen werden; aber wer sich dort an einen größeren Leserkreis wenden wollte, schrieb in den südlichen Strichen, zumal als Lyriker, provenzalisch, in den nördlichen, und besonders in epischer Dichtung, französisch. Das Alexandergedicht ist 1853 von Paul Heyse in einer florentiner Curtius-Handschrift entdeckt worden. Es ist im Anfang des 12. Jahrhunderts aufgeschrieben worden und nur als Bruchstück erhalten. Die Form ist die altertümliche der Laisse aus Achtsilblern. Es fällt auf, daß von den fünfzehn Laissen, die noch vorhanden sind, nicht weniger als acht je sechs Verse und fünf andere je acht Verse aufweisen; vielleicht hatte der Dichter ursprünglich nur diese beiden Verszahlen zugelassen. Das Gedicht gehört vielleicht noch dem 11. Jahrhundert an. Philipp I. von Frankreich verdankte wohl seinen Namen dem Stammbaum seiner Mutter, einer russischen Prinzessin, welcher vermöge der Freiheit, mit der vordem Stammbäume nach oben hin ergänzt zu werden pflegten, auf Philipp von Makedonien zurückgeführt wurde. Es ist möglich, daß das Werk, das sehr bald nach Frankreich und Deutschland gelangte und den Grundstock bildete, von dem eine weitverzweigte Litteratur ausgehen sollte, mit Beziehung auf diesen Stammbaum König Philipps geschrieben war. Der Dichter weist mit Entrüstung die Behauptung der Ägypter zurück, die Alexander dem Großen, um ihn zu ihrem Landsmann zu stempeln, einen Zauberer (Nectanabus) zum Vater gegeben hatten. Ja, er scheint hier bereits auf romanische Darstellungen anzuspielen, deren Kenntnis er bei seinen Hörern voraussetzt.

Der Dichter schildert lebhaft und anschaulich. Nach Paul Meyer hat er die „Epitome Julii Valerii“ (Auszug aus Julius Valerius) und den Orosius als Quellen benutzt. Doch steht

er ihnen sehr frei gegenüber und kleidet den Stoff völlig in mittelalterliches Gewand. Eine Stelle zeigt, daß er auch die Makkabäerbücher herangezogen hat.

Er geht von der originellen Behauptung aus, daß alles eitel sei, ausgenommen die Beschäftigung mit dem Altertum. Alexander ist der mächtigste und tapferste aller Könige, die es je gegeben hat. Er ist als Sohn des Makedonierkönigs aus kaiserlichem Geschlecht. Als er geboren wird, geschehen viele Wunder. Schon als Säugling blickt er, wenn ihm etwas nicht nach Willen geht, aus den Augen wie ein gefangener Löwe. Später werden ihm Lehrer gegeben, die ihn in den freien Künsten unterrichten; auch lehrt ihn ein Fechtmeister Schwert und Lanze handhaben. Wenn wir die Umarbeitungen des Gedichtes heranziehen, so ersehen wir, daß fernerhin die Bändigung des Rosses Bucephalus erzählt wurde. Dann wurde Alexander zum Ritter geschlagen und besiegte den König Nikolaus. Darüber hinaus führen die Spuren der ältesten Alexanderdichtung nicht. War diese auch sicher weiter fortgeführt, als der Text in der florentiner Handschrift reicht, so müssen wir doch annehmen, daß das ursprüngliche Gedicht nur Bruchstück war und über den erhaltenen Anfang höchstens um einige hundert Verse hinausging.

Den Namen des Dichters nennt uns der deutsche Übersetzer, der Pfaffe Lamprecht, der gegen 1130 in der Gegend von Köln das Werk übertrug und damit das älteste deutsche Litteraturwerk lieferte, das einer romanischen Quelle folgt. Er sagt: „Elberich von Bisenzun, der bråht (brachte) uns diz liet zuo.“ Dem Elberich von Bisenzûn scheint ein Albri de Besançon zu Grunde zu liegen. In Besançon kann jedoch die Sprache des romanischen Bruchstückes nicht zu Hause sein. Letzteres ist nach seiner Mundart mittelrhônisch, und so mag die Vermutung Paul Meyers, daß mit Bisenzûn vielmehr Pisançon (nördlich von Gap im Delfinat) gemeint sei, das Richtige treffen. In der französischen Bearbeitung in Zehnsilblern findet sich im Eingang der Satz: „Diese Geschichte ist nicht von Auberin dem Kanonikus“, womit auf denselben Dichter hingedeutet wird, dessen Werk der Franzose durch das seine verdrängen wollte. Wir dürfen hieraus entnehmen, daß Aubri Geistlicher war und die Einkünfte einer Pfründe genoß.

Für die Beurteilung dieser ältesten Litteratur wie auch noch der französischen Litteratur des 12. und 13. Jahrhunderts fällt die Thatsache ins Gewicht, daß daneben eine umfangreiche Litteratur in lateinischer Sprache besteht. Das Latein war die ausschließliche Sprache der Wissenschaft: der Theologie und Scholastik, der Rechtswissenschaft und Geschichte, der Medizin und der Naturwissenschaften; zugleich war es auch vielfach die Sprache der Poesie: der religiösen und weltlichen Lyrik, der Epik, der Legende, der Didaktik. Allein diese lateinische Litteratur konnte nur von den Klerikern verstanden werden, und so zahlreich diese auch waren, da damals sämtliche gelehrte Berufsarten von Klerikern ausgeübt wurden, der Masse des Volkes, auch den Fürsten und Rittern, war mit verschwindenden Ausnahmen diese Klerikersprache (man nannte das Latein clerquois) und ihre Litteratur unverständlich. Die französische Litteratur wandte sich an dieses des Lateinischen unkundige Publikum; sie hatte daher, auch wenn sie gelegentlich einen wissenschaftlichen Gegenstand behandelte, einen ganz populären Charakter. Erst Dichter wie Garnier und Jean de Meung, Prosaiker wie Vilehardoïn und Beaumanoir haben durch die Macht und Ursprünglichkeit der Gedanken, die Fülle der Gesichtspunkte und die Gewandtheit des Ausdrucks mehr und mehr auch die gelehrten Kreise für die französische Litteratur gewonnen.

Wir brauchen uns daher nicht zu wundern, wenn die scholastischen Streitfragen, die so heftig die Köpfe erregten — es sei erinnert an Berengar von Tours, den Lanfranc, Roscelin, den Anselm, Abälard, den Bernhard von Clairvaux bekämpfte —, in der französischen Litteratur keinen Widerhall fanden. Nur leise Anspielungen deuten auf sie hin, wie wenn eine Stelle im „Streit zwischen Seele und Leib“ (vgl. S. 108) an einen Gedanken Anselms anknüpft oder in den französischen Refrains des „Hilarius“ Abälards Erwähnung geschieht.

V. Die Zeit des anglonormannischen Königreichs (1066—1204).

1. Die Litteratur im Reiche der anglonormannischen Könige bis 1154.

Die Eroberung Englands durch Herzog Wilhelm von der Normandie war nicht nur als politisches Ereignis von der größten Bedeutung, sondern sie hat auch für die Entwickelung der französischen Litteratur weittragende Folgen gehabt. Gegen das Ende des 8. Jahrhunderts begannen die Wikingerzüge, welche die Küstenbewohner des Abendlandes in Schrecken setzten, aber auch oft genug sich die Flüsse hinauf in das innere Land erstreckten. Die Norweger haben vorwiegend die Küsten Britanniens, die Dänen vorwiegend die Küsten Frankreichs heimgesucht. Der Schwede Ragnar, der Seekönig Gormund, der Nordländer Aquin lebten noch lange im französischen Volksepos, das von dem gewaltigen Eindruck, den die Raubzüge dieser Piraten hinterließen, noch in späten Zeiten Zeugnis ablegt. Manches kostbare Meßgewand, mancher Abendmahlskelch wurde mit fortgenommen und von den heidnischen Kriegern profanen Zwecken dienstbar gemacht. Mancher französische Bauer wurde seinem behaglichen Leben entrissen, um auf dem Markt zu Holmgard (Nowgorod) als Sklave verkauft zu werden.

Durch einen kühnen Schachzug setzte Karl der Einfältige den Plünderungszügen ein Ziel. Er lieferte 911 dem gefürchteten Hrólf oder Rollo eine blühende Provinz aus, in die bereits durch sächsische Niederlassungen des 5. Jahrhunderts das germanische Element eingeführt war, und verwandelte dadurch die Feinde in Freunde, die übermächtigen Angreifer in Vasallen, die nun als Getaufte und als Unterthanen des französischen Königs gegen ihre heidnischen Stammesgenossen einen Wall bildeten, den diese nicht mehr zu überschreiten wagten. Dadurch wurde nicht nur der Name der Grafschaft Rouen umgeändert, indem sie nun nach den Nordmännern die Normandie heißt, sondern auch der Charakter der ansässigen Bevölkerung. Die hochgewachsenen Nordlandssöhne verbanden sich mit den Töchtern des Landes, und das kommende Geschlecht erbte von ihnen mit der verwegenen Abenteuerlust auch die kalte Klugheit, die den lockenden Gewinn rasch zu ergreifen und den Vorteil der Lage rücksichtslos auszunutzen versteht.

Diese Nordländer waren tapfer bis zur Verwegenheit und Grausamkeit. Ihre Waffen waren Wurfspieß und Streitaxt; sie deckten sich mit dem Schild. Dagegen lernten sie das zweischneidige Schwert erst durch die Kämpfe mit den Franken kennen. Ihnen fehlte das Material, diese Waffe herzustellen; daher war Erbeutung fränkischer Schwerter eines der wichtigsten Ziele bei ihren kriegerischen Unternehmungen. Zugleich wohnte in diesen Kriegern ein organisatorisches Talent. Sie gründeten von Schweden aus den russischen Staat, von Norwegen aus den isländischen Freistaat, Königreiche auf den Shetlandsinseln und in Irland und von Dänemark aus Reiche in England. Überall sind sie gesetzgeberisch vorgegangen,

wie die Gesetzeskunde schon in ihrer Heimat hohe Blüte erreicht hatte. Sie erkannten zwar einen Führer an, aber keinen Herrn, und galten alle für gleich untereinander. In der Regel war der Wiking auch Kaufmann. Mehrere bedeutende Handelsstädte lagen in Norwegen und Schweden. In Miklagard (Konstantinopel) handelten sie mit den Griechen, an der Wolga mit den Bulgaren. Sie befuhren die Ostsee, die Nordsee, das Mittelländische Meer mit Handelsschiffen. Ihre Götterverehrung zeigt wenig idealen Sinn, die Götter sind der übernatürliche Beistand bei allen Unternehmungen im Leben. Die Runenschrift wurde nur beim Zauber, auf Grabsteinen und bei Widmung von Schmucksachen, also nicht zu litterarischen oder Verkehrszwecken, verwendet. Ihre Dichtung bestand in Zauberliedern und in Stoffen der südgermanischen Heldensage, die (nach Mogk, dem wir überhaupt hier folgen) im Anfang des 6. Jahrhunderts von den Herulern nach dem Norden gebracht worden war.

In Frankreich beginnen die Wikingerzüge, von kleineren Einfällen abgesehen, erst 841, wo eine Schar die Seine hinauffuhr. England besuchten sie seit 793. Hrólf selbst war ein Norweger, seine Krieger dagegen waren meist dänischer Herkunft. Wie rasch sie sich den Eingeborenen anglichen, ist daraus ersichtlich, daß schon Hrólfs Sohn und Nachfolger Wilhelm Langschwert seinen 932 geborenen Sohn Richard (I.) aus Rouen nach Bayeux schicken mußte, um ihn das Dänische erlernen zu lassen. Auf Richards I. Wunsch wurde dann von Dudo von Saint-Quentin die Geschichte der Normannen lateinisch bearbeitet, doch konnte das fertige Werk erst nach des Grafen Tode seinem Sohne Richard II. überreicht werden.

Richards II. Sohn Robert der Teufel hatte nur einen Sohn, Wilhelm. In ihm waren die Charakterzüge der Normannen aufs stärkste ausgeprägt: gewaltige Thatkraft, Ehrgeiz und kühle Berechnung, die auch vor dem Verbrechen nicht zurückbebt. Längst hatte er auf England sein Auge geworfen und den in der Normandie erzogenen, für französisches Wesen eingenommenen König Edward den Bekenner seiner Nationalität zu entfremden gesucht. Edward, dessen Mutter eine Französin war, war in England der erste Regent, der an seinem Hofe dem französischen Wesen Eingang verstattete. Er besetzte hohe Stellen mit Normannen und ließ auch in der Bücherschrift den französischen Typus nachahmen. Als er am 5. Januar 1066 im Sterben lag, ernannte er mit Übergehung seines Enkels Edgar seinen Schwager Harold zu seinem Nachfolger. Herzog Wilhelm rüstete und war schon im August bereit, nach England überzusetzen; doch zwangen ihn widrige Winde, die Überfahrt aufzuschieben. Er wählte dann die Zeit vor dem Tage Michaels, des Normannenheiligen, der gegen Seegefahr schirmt, und landete am 29. September an Englands Südküste. Zwei Wochen später wurde bei Senlac die Entscheidungsschlacht ausgefochten, in welcher Harold fiel und England die Beute des normannischen Herzogs wurde (s. die Abbildung, S. 107).

Damit war ein Herrscher französischer Sprache auf den Thron der Angelsachsen gestiegen und mit ihm eine zahlreiche Krieger- und Beamtenschar, unter welche die reichen Lehen der schönen Insel verteilt wurden, nach England gekommen. Auch Berdic, des Königs Spielmann, erhielt weite Liegenschaften in Gloucestershire, und das Spielweib Adelina wurde bei der Länderspende nicht vergessen. Die neue Aristokratie, die neben der angelsächsischen Platz griff, sprach französisch und überlieferte diese Sprache auch den Nachkommen durch mehrere Geschlechter, wodurch England neben dem Lateinischen und Englischen eine dritte Litteratursprache erhielt. Manche Anglonormannen hatten auch jenseit des Kanals Besitzungen, die sie besuchten, und die ihnen Gelegenheit gaben, das Französisch des Festlandes zu hören. Doch stellten sich bald gewisse sprachliche Eigentümlichkeiten ein, an denen der Anglonormanne unschwer zu erkennen war, und fast mit jedem Geschlecht entfernte sich die Sprache in bestimmten Zügen weiter von der Sprache des Festlandes. Trotzdem ist eine sprachliche Tradition in England bis in den Anfang

des 13. Jahrhunderts aufrecht erhalten worden, und erst nach der Zurückgabe der Normandie an Frankreich (1204) trat ein außerordentlich schneller Verfall des insularen Französisch ein.

Von französischer Litteratur ist aus dieser Zeit nur ein Werk zu nennen, das den ältesten Denkmälern beigezählt werden kann; doch ist es uns nur in jüngeren Abschriften erhalten. Es ist ein kurzes Gesetzbuch, dessen Echtheit man neuerdings mit Unrecht bestritten hat. Der Verfasser dieser Schrift, die Gesetze Wilhelms des Eroberers mitzuteilen verspricht, hat unter Wilhelms Regierung (oder unter der seines Nachfolgers Wilhelms II., 1087—1100) die wichtigsten strafrechtlichen Bestimmungen, die Wilhelms Vorgänger meist in englischer Sprache erlassen hatten, zusammengestellt, offenbar um diese Gesetze dem anglonormannischen Adel verständlich zu machen. In einigen Paragraphen wird auch, zum erstenmal in französischer Sprache, das römische Recht verwertet. Von dem Werkchen gibt es auch eine lateinische Übersetzung, die man mit Unrecht für das Original gehalten hat.

Wilhelms II. Nachfolger, sein Bruder Heinrich I. (gestorben 1135), ein trefflicher Regent, der von Ordnungsliebe und Gerechtigkeit erfüllt war, hatte Freude an gelehrten Kenntnissen und an lateinischer Litteratur, die er auch indirekt, besonders seit er 1120 seine beiden Söhne verloren hatte, durch Gründung und Beschenkung zahlreicher Klöster förderte.



Drei normannische Reiter in der Schlacht bei Senlac. Nach dem Teppich von Bayeux (11. Jahrhundert), wiedergegeben in Jubinal-Sansonetti, „La Tapisserie de Bayeux“, Paris 1838. Vgl. Text, S. 106.

Es scheint nicht, daß diese Regenten die Abfassung französischer Werke veranlaßt haben; wohl aber ist eine Anregung in dieser Richtung von Heinrichs Gattinnen ausgegangen. Seine erste Gemahlin, Eadgyth-Mathilde, eine schottische Prinzessin und Enkelin Edwards des Bekenners, lauschte gern dem Vortrag der Sänger und entließ sie reich beschenkt; kein Wunder, wenn dann das Lob der guten Königin in weiten Kreisen widerhallte. Nach Mathildes Tode im Jahre 1118 blieb Heinrich bis 1121 unvermählt, wählte darauf aber zu seiner zweiten Gattin die jugendlich schöne Aaliz von Löwen, in deren Auftrag mehrere französische Werke geschrieben worden sind.

Zu den Dichtern, die sich ihrer Gönnerschaft erfreuten, gehörte Philipp von Thaon, ein Geistlicher in London. Er hatte, wahrscheinlich im Jahre 1113, einen sogenannten Computus verfaßt, d. h. ein Werk, welches die Einrichtung des Kalenders erläutert. Er widmete dieses Werk, die erste anglonormannische Dichtung, von der wir Kunde haben, seinem Oheim Hunfrei, Kaplan des Seneschals Eudo. Das Werk ist in paarweis gereimten Sechssilblern geschrieben, einer Form, die zwar durch den rasch sich wiederholenden Reim das Gedächtnis unterstützen kann, aber bei der hölzernen Unbeholfenheit von Philipps Stil jeglichen Reiz verliert. Der Dichter prunkt mit etymologischer Gelehrsamkeit und macht dem Zeitgeschmack auch darin

ein Zugeständnis, daß er durch allegorische Deutung seinen Angaben einen tieferen Sinn unterlegt und so seinem Gedichte einen moralisierenden und erbaulichen Charakter zu geben sucht.

Dieses Gedicht dürfte die Aufmerksamkeit der Königin Aaliz erregt haben, für welche Philipp später (um 1125) ein zweites Gedicht, das „Tierbuch“ (Bestiaire), verfaßte. Philipp beginnt es in demselben Versmaß, geht aber dann, weil der kurze Sechssilbler seinem Ausdruck zu starke Fesseln anlegt, zum Achtsilbler über.

Philipp gibt auf Grund des lateinischen Physiologus und daneben des Isidor die wunderbaren Eigenschaften der Tiere und Vögel an und fügt auch hier allegorische Auslegungen hinzu. Der König der Tiere ist der Löwe, der Beherrscher der Vögel der Adler. Am Schluß werden vier Steine behandelt, von denen die Perle der edelste ist. Die Tiere, die zur Erde blicken, bedeuten den sündhaften Menschen, die Vögel, die zum Himmel auffliegen, den guten Menschen, die Steine den festen Sinn des Weisen. Löwe, Adler, Perle bedeuten die Dreieinigkeit.

Schon bald nach ihrer Vermählung mit dem König (1121) wurde Aaliz ein anderes Gedicht gewidmet, das die wunderbaren Abenteuer erzählt, die der irische Abt Brendan auf einer Meerfahrt erlebt haben soll. Der Dichter scheint sich als Benediktiner zu bezeichnen. Er erzählt in Achtsilblern, die paarweis gereimt sind und insofern die lateinische Versbildung der Zeit nachahmen, als sie auch mit dem weiblichen Ausgang nur acht Silben zählen und stets (nur ein Vers unter 1840 widersetzt sich) in zweimal vier Silben zerfallen. Auch im Stil des wortkargen Dichters ist der Einfluß der lateinischen Poesie nicht zu verkennen. Er hat den Inhalt seiner Dichtung einem lateinischen Prosawerke, der „Navigatio Brendani“ (Seefahrt des Brendanus), entnommen, das in Handschriften des 11. Jahrhunderts erhalten ist und die Abenteuer eines alten irischen Sagenhelden Maelduin christianisiert, indem es sie auf den Abt Brendan von Clonfert überträgt. Welcher Beliebtheit das französische Gedicht sich erfreut hat, das einen für seefahrende Nationen so anziehenden Stoff behandelte, ist daraus zu ersehen, daß von ihm auch eine Übersetzung in kunstvolle lateinische Strophen vorhanden ist.

Sehr zu beklagen ist der Verlust einer anderen Dichtung. Im Auftrag der Königin Aaliz hatte ein gewisser David nach dem Tode ihres Gatten dessen Leben in einem umfangreichen französischen Gedicht behandelt, dessen Anfangsvers mit Musiknoten versehen war. Daraus darf wohl geschlossen werden, daß das Werk in Laissen geschrieben war. Gaimar (vgl. S. 113), der es in einer zweiten Handschrift sah, tadelt, daß die Liebeshändel, Jagden und Hoffeste Heinrichs darin übergangen seien.

Dagegen sind uns noch andere Dichtungen erhalten, die nach ihrer Sprache in das erste Drittel des 12. Jahrhunderts gesetzt werden dürfen. Dahin gehört der in dem Versmaß des „Computus“ abgefaßte „Streit zwischen Seele und Leib“, von dem auch eine spanische und eine norwegische Bearbeitung bekannt sind.

Der Dichter erblickt im Traum einen Leichnam, neben dem in Gestalt eines Kindes die Seele steht, die in heftigen Worten das sündhafte Leben des Körpers dafür verantwortlich macht, daß sie jetzt die Höllenpein erleiden müsse. Sie hält dem Körper seinen Zustand der Verwesung mit Grauen erregender Einzelschilderung vor, und höhnt ihn, daß jetzt Wildbret und Würzwein nicht mehr den Weg in ihn finden. Zuletzt reckt sich der Körper unter dem Leichentuch und antwortet: „Du hast unrecht; denn aller Betrug ist von dir ausgegangen. Du hast mich verraten, wie Eva und die Schlange den Adam verrieten. Ich war ein Haus der Vernunft, jetzt bin ich eine Diebeshöhle. Gott soll entscheiden, wen von uns die größere Schuld trifft.“

Die in dem französischen Gedicht verwerteten Züge knüpfen an frühchristliche, dem Morgenland entstammende Anschauungen an; einiges ist der Paulusvision entnommen. Der Gegenstand ist mit besonderer Vorliebe von den Angelsachsen behandelt worden. In zwei stabreimenden Dichtungen des 10. und des 11. Jahrhunderts macht die Seele dem Körper ähnliche Vorwürfe

wie im französischen Gedicht; doch kann der Körper nicht antworten, da er infolge der Verwesung bereits in einen grausigen Zustand übergegangen ist. Daß der Franzose diese englischen Dichtungen benutzt habe, wird neuerdings in Abrede gestellt; ebenso daß ein lateinisches Gedicht aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, die sogenannte Visio Philiberti oder Fulberti, neben einer anderen Quelle das französische Gedicht verwertet habe. Doch ist das letzte Wort über diese Fragen noch nicht gesprochen. Eine Stelle des Gedichtes erwähnt die Streitigkeiten der damaligen Theologen, die es für eine Härte erklären, wenn der Mensch zur Verdammnis bestimmt werde, nachdem Gottes Sohn menschliche Gestalt angenommen habe, um das Erlösungswerk zu vollbringen. Wahrscheinlich denkt hier der Dichter an die Erörterungen, die Anselms von Canterbury berühmter Traktat „Cur deus homo“ (Warum Gott Mensch wurde, 1098) hervorrief.

Wegen seiner Wichtigkeit für die französische Litteratur muß hier auch eines lateinischen Werkes gedacht werden, der „Geschichte der Könige von Brittannien“ (Historia regum Brittanniae) von Gaufrid von Monmouth. Der Verfasser stammte aus Wales und hieß eigentlich Gruffyd ab Arthur (Sohn Arthurs); er starb 1152 oder 1154 als Bischof von Saint Asaph. In seinem Werke gibt er nach bretonischer Quelle eine sagenhafte Geschichte Brittanniens von Brutus, einem Urenkel des Äneas und erstem König der Britten, bis 689. Er läßt darin Arthur ein großes Reich im westlichen Europa erobern. Manche Personen der späteren Arthursage finden sich bei ihm, wie Walgannus (Gawein), Eventus (Iwain), Cajus (Kei), der Riese Ritho (Ris), die Königin Guanhumara (Guenievre). Das Werk ist Jahrhunderte hindurch als historische Quelle ausgeschrieben worden; besonders die zahlreichen Prosadarstellungen der älteren Geschichte von England, die meist den Namen „Brut“ führen, haben aus ihm geschöpft. Es muß 1136 abgeschlossen worden sein, da nur bis zum Tode Heinrichs I. die auf Wunsch des Bischofs Alexander von Lincoln in das Werk eingeschalteten Prophezeiungen Merlins zur Geschichte stimmen. Schon 1137 wurden diese von Ordericus Vitalis benutzt. Im Januar 1139 befand sich eine Handschrift im Kloster Bec in der Normandie. Allerdings fehlte es nicht an warnenden Stimmen: schon im 12. Jahrhundert wurden die Erzählungen Gaufrids von mehreren Chronisten für unverschämte Lügen erklärt; doch mußten diese Stimmen unter dem lauten Beifall der übrigen verhallen. In der Berner Handschrift des Werkes steht eine Widmung an Stephan von Blois und Robert von Gloucester. Letzterer war ein natürlicher Sohn König Heinrichs I. und besaß eine ungewöhnliche litterarische Bildung; Wilhelm von Malmesbury hat ihm seine lateinische Chronik gewidmet. Als Beherrscher von Glamorgan oder Südwales, das ihm durch seine Vermählung zugefallen war, mochte er für die Vorzeit dieses Landes Interesse haben.

Im Jahre 1148 widmete Gaufrid noch ein Gedicht in lateinischen Hexametern dem Bischof von Lincoln, Robert de Chesney: ein „Leben Merlins“ (Vita Merlini). Er hat darin eine Anzahl hochpoetischer Sagen über den Zauberer, wohl aus dem Volksmunde, mitgeteilt.

Als in England nach Heinrichs I. Tode sein Neffe Stephan von Blois sein Nachfolger wurde, war die Litteratur bereits hinreichend gekräftigt, um ohne hohen Schutz weiter gedeihen zu können. Stephan scheint litterarische Neigungen nicht gehegt zu haben; auch hätte ihm wohl seine unstete, beständig von Kriegen und Empörungen beunruhigte Regierung kaum die nötige Muße gelassen. Größer war das litterarische Interesse bei seinen Gegnern, Robert von Gloucester und der Kaiserin Mathilde, wovon später die Rede sein wird.

Um diese Zeit fuhr die französische Litteratur fort, aus der älteren Litteratur der Angelsachsen Nahrung zu ziehen. Wahrscheinlich darf unter die Regierung Stephans der Roman „Horn“ gesetzt werden, der nach einem englischen, uns nur in verjüngter Bearbeitung erhaltenen,

offenbar ursprünglich stabreimenden Gedicht geschrieben ist. Der Verfasser, der selbst angibt, daß er ein Pergamentbuch als Quelle benutzte, nennt sich Meister Thomas. Er dichtet in Alexandrinerlaissen. Seine Verse haben die Besonderheit, daß ihr erstes Glied, auch bei weiblicher Cäsur, nicht mehr als sechs Silben zählt, eine Erscheinung, die an die Versbildung des „Brendan“ erinnert. Thomas hatte in einem früheren Gedicht, das uns verloren ist, die Schicksale und den Tod von Horns Vater Aaluf behandelt. Am Schluß kündigt er eine Fortsetzung an, die Geschichte von Horns Sohn Hadermod, der die Norweger in Afrika aufsuchte und überwand, doch will er diesen dritten Teil nicht selbst schreiben, sondern seinem Sohne Gilimot überlassen. Wir wissen nicht, ob dieser der Aufforderung des Vaters Folge geleistet hat.

Der Inhalt des verlorenen „Aaluf“ läßt sich zum Teil aus dem „Horn“ ersehen. Goldburg, die Tochter des deutschen Kaisers Banderolf, bringt einen Sohn zur Welt, der in der Wildnis ausgesetzt wird und dann am Hofe Silafs, des Königs von Suddene, aufwächst. Er wird Aaluf genannt und steigt ungeachtet der Verleumdungen des Teverez, eines Verwandten Silafs, so hoch in des Königs Gunst, daß dieser ihm seine Tochter Swanburg vermählt und ihn zu seinem Nachfolger bestimmt. Nun fallen afrikanische Sarazenen in Suddene ein. Ihr König Rodmund besiegt und tötet den Aaluf und nimmt sein Land in Besitz. Die Königin Swanburg entrinnt und führt in einer Grotte ein kümmerliches Leben. Ihr Sohn Horn wird von den Feinden mit fünfzehn edlen Knaben in einem Schiff dem Meere preisgegeben.

Mit diesem Aussetzen der sechzehn jungen Leute beginnt die Chanson „Horn“. Das Schiff treibt an die Küste der Bretagne, wo Herland, der Seneschal des Königs Hunlaf, die Insassen aufnimmt. Der König läßt die Knaben erziehen und vertraut die Fürsorge für Horn und dessen Freund Haderolf dem Herland an. Horn wächst heran und wird so stattlich, daß die Königstochter Rimel sich in ihn verliebt. Nun machen die Sarazenen unter der Führung von Rodmunds Brüdern einen Einfall in die Bretagne, der hauptsächlich durch den tapferen Arm Horns und seiner Gefährten zurückgeworfen wird. Der Held kehrt im Triumph zurück und verlobt sich heimlich mit Rimel. Aber ein Verräter Namens Wikle, ein Neffe des Deverez, klagt Horn unerlaubter Beziehungen zur Königstochter an und bringt es dahin, daß Horn vom König verbannt wird. Nachdem ihm Rimel zum Abschied einen Ring gegeben und ihm auf sieben Jahre Treue versprochen hat, verläßt er mit seinen Gefährten, Wikle ausgenommen, die Bretagne. Er selbst geht nach Irland, das damals Westir hieß und von einem König Gudereche beherrscht wurde. Hier gibt er sich für einen Mann niederer Herkunft Namens Gudmod aus und tritt in den Dienst des Königssohnes. Bald zeigt er sich beim Spiel des Steinwerfens, als gewandter Jäger und Harfenspieler allen überlegen. Es ist kein Wunder, wenn sich Lemburg, die Königstochter, in ihn verliebt. Nun landet auch in Westir eine Sarazenenflotte unter der Führung zweier anderer Brüder Rodmunds, Hildebrands und Herebrands, und wird von den Iren, besonders aber von dem tapferen Gudmod zurückgeschlagen, der mit der Hand der Königstochter belohnt werden soll, sie jedoch ausschlagen muß, da er bereits verlobt sei. So sind fast sieben Jahre vergangen. Da kommt der Sohn Herlands nach Dublin und ist erstaunt, Horn dort zu finden, dem er erzählt, Wikle habe seinen Vater vertrieben und sei selbst der Seneschal Hunlafs geworden. Dieser aber wolle seine Tochter Rimel demnächst mit Modin, dem König von Fenie, vermählen. Horn rüstet sogleich zur Abreise und fährt in einem Schiff mit einer Anzahl Krieger nach der Bretagne, wo er mit einem Pilger seine Kleider vertauscht und Modin, dem er begegnet, sagt, er habe vor fast sieben Jahren ein Netz ins Wasser gelegt und komme nun, um danach zu sehen; sind Fische darin, so gibt er es auf; ist es noch frei, so will er es mitnehmen. Modin hält ihn für verrückt, da er den Sinn der Worte nicht versteht. Bei dem Hochzeitsmahl geht die Königstochter mit einem Trinkhorn umher und kredenzt darin den Gästen den Wein. Unter den Armen, die im Saale stehen, befindet sich auch der fremde Pilger. Als sie zu diesem kommt, bittet er sie, das Horn mit ihm zu leeren, trinkt es zur Hälfte aus, läßt heimlich den Verlobungsring hineingleiten, den ihm einst Rimel gegeben hat, und diese findet beim Austrinken den Ring und erkennt ihren ersten Verlobten. Er sagt ihr, er sei gekommen, um nach einem Habicht zu sehen, den er vor etwa sieben Jahren in einen Käfig gesetzt habe; findet er ihn in gutem Zustande, so will er ihn mitnehmen; wo nicht, so verzichtet er ganz darauf. Sie verspricht, ihm zu folgen. Auf ein Signal, das Horn ihnen gibt, erscheinen seine Krieger. Modin wird gefangen, und Rimel begibt sich in Horns Gewalt, der sich mit ihr vermählt, da auch Hunlaf gezwungen ist, seine Einwilligung zu erteilen. Nach einer Lücke in den Handschriften sehen wir Horn sein Königreich Suddene wiedergewinnen

aus dem er die Sarazenen vertreibt. Indessen hat sich Wikle in der Bretagne der Rimel mit Gewalt bemächtigt, doch kommt Horn mit hundert verkleideten Kriegern, befreit Rimel und tötet den Schurken.

Thomas hat die Erzählung weitläufiger ausgesponnen, aber sonst nicht viel geändert. Seine Namen sind fast sämtlich germanisch geblieben. Das Aussetzen im Schiff, die Rätselreden Horns sind getreu bewahrte Züge angelsächsischer Dichtung. Unter den Sarazenen sind offenbar heidnische Wikinger gemeint, die noch im 10. Jahrhundert den Küstenländern gefährlich waren, und von denen auch das Königreich in Dublin, wo ein historischer Godrek regierte, gegründet worden war. Unter Suddene ist sicher Dänemark zu verstehen, da das Land Deutschland nicht fern zu denken ist. Das Liebesverhältnis ist in dem französischen Roman schon recht eingehend dargestellt; doch ist die Initiative noch ganz auf seiten der Frau. Die historischen Beziehungen sind noch nicht aufgehellt. Horn erinnert an den Wikinger Horm; Aaluf ist derselbe Name wie Ethelwulf (Beiname des Wikingers Hasting).

Die Sage von Horn hat im Volksmunde weiter gelebt und ist mit bedeutenden Umgestaltungen im 13. Jahrhundert von Beaumanoir in „Jehan et Blonde“ behandelt worden, worauf durch freie Umgestaltung der Prosaroman „Johann von Paris“ und der Inhalt von Boieldieus Oper beruhen. Im 15. Jahrhundert griff ein Schriftsteller auf die alte Dichtung „Horn“ zurück und arbeitete ihren Inhalt mit Änderung der Personen- und Ortsnamen zu dem als Volksbuch beliebten Roman „Ponthus und Sidoine“ um.

Noch berühmter als Aaluf und Horn ist der Held einer anderen Sage, die gleichfalls aus der englischen Litteratur in die französische Eingang gefunden hat: Tristan. Anspielungen beweisen uns, daß es eine französische Tristan-Dichtung schon vor der Mitte des 12. Jahrhunderts gegeben hat; doch sind die erhaltenen Texte jünger. Wahrscheinlich finden wir den Inhalt dieses ältesten „Tristan“ in zwei jüngeren Bearbeitungen, einer französischen, deren Verfasser Berol (wohl Vorname) nach 1190 dichtete, und einer deutschen von Eilhart von Oberg (bei Braunschweig), der von 1189 bis nach 1209 urkundlich auftritt. Eilhart mochte die französische Quelle von der im Jahre 1189 verstorbenen Herzogin Mathilde, der Tochter Heinrichs II. von England, erhalten haben.

Nach Eilhart herrscht König Marke über Cornwall. Sein Schwestersohn Tristan befreit das Land von dem Iren Morolt, der eine Anzahl Knaben und Mädchen als Tribut verlangte, wird aber von dem Gegner mit einer vergifteten Waffe verwundet und von Morolts Nichte, der Königstochter Isalt, zu der er sich unter falschem Namen begibt, geheilt. Er kehrt nach Cornwall zurück, wo die Barone in den König dringen, er solle sich eine Gemahlin wählen. Marke glaubt ihren Vorstellungen dadurch zu entgehen, daß er ein langes Frauenhaar aufhebt, um das zwei Schwalben streiten, und erklärt, nur die Besitzerin dieses Haares zur Gattin nehmen zu wollen. Tristan ermittelt, daß es zu Isalts Haar paßt, begibt sich unter dem Namen Tantris zu dieser und darf, obwohl er durch einen Schwertsplitter als Töter Morolts erkannt wird, doch die Werbung in Markes Namen vorbringen, da er Isalts Land von einem Drachen befreit hat. Er erhält das Jawort und nimmt Isalt zu Schiffe mit. Unterwegs trinken die beiden aus Versehen einen von Isalts Mutter gebrauten Zaubertrank, der für Isalt und Marke bestimmt war und in denen, die ihn trinken, eine vier Jahre dauernde leidenschaftliche Neigung hervorruft. Bei der Hochzeit mit Marke muß Brangäne, die Zofe der Isalt, deren Stelle einnehmen, damit Marke nichts merkt, und soll zum Dank dafür in Isalts Auftrag ermordet werden; doch schenken die Henker ihr das Leben. Tristan wird darauf von sieben Neidern bei Marke verdächtigt, er sei der Geliebte der Isalt. Marke verbannt ihn vom Hofe, hat aber dann Gelegenheit, auf einem Baume sitzend, im Garten das nächtliche Stelldichein der beiden zu belauschen, währenddessen sie vorsichtig ihre Worte wählen, weil sie den Schatten des Lauschers auf einem Wasser bemerkt haben (s. die Abbildung, S. 112). Er schenkt Tristan wieder seine Gunst und läßt das Bett seines Neffen in seiner eigenen Kammer aufschlagen, wo ihm ein Tristan feindlich gesinnter Zwerg aufs neue Beweise für Tristans Verhältnis zur Königin beibringt. Tristan wird gefesselt zum Richtplatze geleitet. Unterwegs gestattet man ihm, in einer Kapelle zu beten; dabei öffnet er das Fenster und

schwingt sich durch einen kühnen Sprung vom Felsen herab. Isalt wird zur Strafe den kranken Bettlern ausgeliefert, jedoch von Tristan befreit. Sie leben im Walde vom Ertrage der Jagd, bei der sich der treue Hund Utant nützlich erweist. Als Marke sie eines Tages schlafend findet, hat Tristan sein Schwert zwischen sich und Isalt gelegt. Der König vertauscht das Schwert mit dem seinen, legt seinen Handschuh hin, um einen Sonnenstrahl von Isalts Gesicht abzuhalten (s. die beigeheftete farbige Tafel „Szenen aus ‚Cligés' und ‚Fenice' sowie ‚Tristan und Isolt'"), und entfernt sich. Nicht lange nachher sind die vier Jahre um, und die Wirkung des Zaubers erlischt. Durch den Einsiedler Ugrim läßt Tristan Marke den Vorschlag machen, er möge Isalt zurücknehmen. Marke willigt ein, doch bleibt Tristan verbannt. Nur im Gefolge des Königs Artus wagt er sich nach Tintanjol, wird dort beim Besuch der Isalt verwundet, aber durch eine List des berühmten Ritters Walwans (der in anderen Texten Gauvain heißt) gerettet, und begibt sich nach Carhaix in der Bretagne. Dort schließt er Waffenbrüderschaft mit Kehenis, dessen Feinde er besiegt, und dessen Schwester Isalt er heiratet. Als sich herausstellt, mit welcher Kälte Tristan seine Frau behandelt, und sein Schwager ihn zur Rede stellt, beruhigt ihn Tristan dadurch, daß er ihn bei der Königin Isalt sehen läßt, wie diese ihren Hund aus Liebe zu ihm besser halte, als die zweite Isalt ihn selbst gehalten habe. Nach einem zweiten Besuch Tristans bei Isalt in Pilgertracht und einem dritten in Narrenkleidung wird er in einem Liebesabenteuer des Kehenis mit Garjole von deren Mann mit einem vergifteten Speer verwundet. Die Königin Isalt wird herbeigeholt, um ihn zu heilen. Die weiße Farbe des Segels meldet von fern, daß sie auf dem Schiff ist, um Hilfe zu bringen. Allein Tristans Frau sagt diesem, das Segel sei schwarz, und er stirbt. Die Königin findet ihn tot und wirft sich sterbend auf seine Leiche.



Darstellung zu „Tristan und Isolt": Marke auf dem Baume belauscht die Liebenden (links Isolt, rechts Tristan). Diese sehen sein Bild im Wasser (wie bei Eilhart). Nach einem Elfenbeinkamm aus dem 14. Jahrhundert, im Besitz der Historischen Gesellschaft zu Bamberg. Vgl. Text, S. 111.

Worte der Isolt:

Tristram, gardés de dire vilane por la preson de la fonteine!	Tristram, hütet Euch vor schmähender Rede Wegen der Person der Quelle!

Worte Markes:

De deu sot il condana qui dementi la dame loial!	Von Gott sei er verflucht, Der die getreue Dame anschwärzte!

Worte Tristans:

Dame, ie voroi (lies voi or) per ma foi qui fv ave nos mon singor le roi.	Dame, ich sehe jetzt fürwahr, Daß mein Herr, der König, bei uns war.

Von Berols Werk (s. die Abbildung, S. 114) haben wir nur noch ein längeres Bruchstück, das bis zu einem bestimmten Punkte mit Eilharts Darstellung zusammengeht; dann aber hört jede Übereinstimmung auf. Dieser Sachverhalt dürfte folgenden Grund haben. Der Liebestrank, den Tristan und Isolt trinken, ist hier nicht, wie in den späteren Erzählungen, von unumschränkter, sondern von zeitlich begrenzter Wirkung: sie dauert bei Eilhart vier, bei Berol drei Jahre, um dann zu erlöschen. Mit diesem Erlöschen des Minnezaubers, also mit der Rückgabe der Isolt und Rückkehr Tristans, wird der älteste „Tristan" seinen Abschluß gefunden haben. Wenn Eilhart und Berol gerade bis zu diesem Punkte zusammengehen und dann mit Abenteuern der Liebenden fortfahren, die in beiden Texten ganz verschieden sind, so erklärt sich das am natürlichsten aus der Annahme, daß dem ältesten „Tristan" zwei voneinander unabhängige Fortsetzungen angehängt worden sind.

Die Tristansage spielt wie die Hornsage in England, Irland und der Bretagne. Marke war ein historischer, wenn auch von der Sage mit mythischen Zügen bedachter König von Cornwall im 6. Jahrhundert. Der Name Tristan wird aus der Sprache der Pieten, der Ureinwohner



Szenen aus „Cligès und Fenice" sowie „Tristan und Isolde".

Links oben: Liebesszene zwischen der Königin Fenice und Cligès.

Links unten: Die Ärzte gießen der scheintoten Fenice flüssiges Blei in die Hand, um sie wieder zum Leben zu erwecken.

Rechts oben: Liebesszene zwischen der Königin Isolde und Tristan.

Rechts unten: König Marke trifft Tristan und Isolde schlafend im Walde; ein Schwert liegt zwischen ihnen. Er verläßt sie, ohne sie zu wecken, nachdem er seinen Handschuh sachte auf Isoldes Gesicht gelegt hat, so daß er einen darauf fallenden Sonnenstrahl abhält.

Szenen aus „Cligès und Fenice“ sowie „Tristan und Isolde“.

Links oben: Liebesszene zwischen der Königin Fenice und Cligès.

Links unten: Die Ärzte gießen der scheintoten Fenice flüssiges Blei in die Hand, um sie wieder zum Leben zu erwecken.

Rechts oben: Liebesszene zwischen der Königin Isolde und Tristan.

Rechts unten: König Marke trifft Tristan und Isolde schlafend im Walde; ein Schwert liegt zwischen ihnen. Er verläßt sie, ohne sie zu wecken, nachdem er seinen Handschuh sachte auf Isoldes Gesicht gelegt hat, so daß er einen darauf fallenden Sonnenstrahl abhält.





Großbritanniens, hergeleitet; Isolt, wahrscheinlich vom nordischen Íshild, ist die Tochter eines der Wikingerkönige, die vom 9. bis 11. Jahrhundert einen Teil von Irland beherrschten und in Dublin residierten.

Wie „Horn" und „Tristan", so ist auch „König Waldef" (Rei Waldef), der beide erwähnt, nach einer englischen stabreimenden Dichtung verfaßt, von welcher der französische Dichter rühmend sagt: „Diese Geschichte ist sehr beliebt und von den Engländern oft erwähnt, von Fürsten, Herzögen, Königen. Sehr beliebt war sie in England bei hoch und niedrig bis zur Eroberung der Normannen."

Waldef ist der Sohn eines Königs Bede. Bedes Schwester Odenild hat viel zu leiden durch die Anfeindungen des Seneschalls Frode, der sich des Thrones bemächtigen will. Ihr Geliebter wird von Frodes Sohn erschlagen, ihr Kind wird ausgesetzt, aber unter dem Namen Florenz am Leben erhalten. Nach Bedes Tod wird auch Waldef am Leben bedroht, aber durch Florenz gerettet und auf dem Thron erhalten. Nun kommt ein neues Unglück durch räuberische Sarazenen, die Waldefs Gattin Ernilde und seine ganz jungen Söhne Guiac und Guthlac entführen. Waldef hat viele Kämpfe zu bestehen und geht schließlich bei Rochester in einer Feuersbrunst unter. Guiac und Guthlac sind von dem deutschen Kaiser, ihrem Verwandten, aufgenommen worden. Guiac kämpft dort gegen die feindlichen Sachsen. Später kehren sie nach England zurück, wo Guthlac für den Tod seines Vaters Rache nimmt. Guiac wird römischer Kaiser.

Dieser Schluß fehlt in der französischen Fassung. Wir kennen ihn aus einer lateinischen Darstellung des 15. Jahrhunderts, in welcher der Mönch Johannes Bramis von Thetford die französische Erzählung mit der englischen verschmolzen hat. Er erwähnt, daß der französische Roman anonym und auf den Wunsch einer Dame abgefaßt worden sei, die der Dichter nur als seine Freundin bezeichnen wollte. Also auch hier treffen wir litterarische Neigung bei einer Dame, die leider ungenannt geblieben ist. Der Roman erinnert in manchen Zügen an „Horn", in der Vertreibung Waldefs und späteren Rückkehr an „Haveloc", in dem Raub Ernildens und ihrer Söhne an „Wilhelm von England", den Christian von Troyes französisch behandelte.

Andere Werke sollen mehr der Belehrung dienen. So eine Übersetzung der unter dem Namen „Disticha Catonis" bekannten, oft in den Schulen gelesenen Lebensregeln (vom Mönch Evrart), die später durch andere Übersetzungen desselben Werkes in Schatten gestellt wurde. Ein anderer Dichter dieser Zeit, Samson von Nantuil, hat uns einen „Kommentar zu den Sprichwörtern Salomons", in kurzen Reimpaaren, hinterlassen, der aber nur bis zum neunzehnten Kapitel, Vers siebenundzwanzig, reicht und für die Besitzerin von Hornecastle in Lincolnshire, Aaliz de Cundé, verfaßt wurde. Das Gedicht Samsons darf wohl um 1140 angesetzt werden. Es ist, wie es scheint, nicht nach einer einheitlichen Quelle gearbeitet, sondern der gelehrte Verfasser hat verschiedene lateinische Bibelkommentare für sein Werk verwertet. Er übersetzt geschickt und versteht es, seine moralischen und allegorischen Erläuterungen in gewandter Sprache zu geben.

In derselben Landschaft (Lincolnshire) wurde noch vor der Mitte des Jahrhunderts die älteste französische Reimchronik von Gefrei Gaimar verfaßt. Er stand mit Konstanze in Beziehung, der Gattin eines gewissen Raol Fiz Gilebert, der 1150—63 in Urkunden vorkommt und in Scampton bei Lincoln ansässig war; sie war seine Gönnerin und verschaffte ihm einen Teil der benutzten Quellen.

Gaimar begann den ersten Teil seiner Chronik, den bereits der Verfasser des „Waldef" zu kennen scheint, mit der Eroberung des goldenen Vließes und dem Trojanischen Krieg und folgte dann Galfrid von Monmouth, der die (angebliche) Geschichte der Britten bis 689 darstellt. Dieser erste Teil Gaimars, die „Estorie des Bretuns" (Geschichte der Britten), ist wahrscheinlich verloren, obwohl die Möglichkeit nicht ganz ausgeschlossen ist, daß ein großes Stück davon in einer noch nicht hinreichend untersuchten

Handschrift steht. Im zweiten Teil erzählt Gaimar die Geschichte der Angelsachsen („Estorie des Engleis") bis zum Jahre 1100. Seine Hauptquelle war die altenglische Sachsenchronik, die er „la dreite estorie de Wincestre" (die echte Geschichte von Winchester) nennt. Im Anfange hat er, vielleicht aus dem Volksmund, die Geschichte von Havelok dem Dänen (vgl. S. 119) mitgeteilt.

Gaimar erzählt in schlichter Sprache, nicht ohne Wärme und Leben, aber ungleichmäßig und zuweilen sprunghaft von dem einen Ereignis zum anderen fortschreitend. Am Schluß spricht er die Absicht aus, vielleicht auch zur Ergänzung von Davids Geschichte Heinrichs I. (vgl.

1 2 3 4



5 6 7 8



Szenen aus „Tristan und Isolt". Nach einem Elfenbeinkamm aus dem 14. Jahrhundert, im Nationalmuseum zu Florenz. Vgl. Text, S. 112.

1. 4, 5 Liebesszenen. 2 Einem Iren, der die Rotte spielt, verspricht Marke die Erfüllung jeder Bitte. Der Ire verlangt Isolt. 3 Marke auf dem Baume belauscht das Stelldichein. 6 (bedarf noch der Deutung). 7 Ein Spielmann kommt zu Isolt als Tristans Bote. 8 Kaerdin, als Kaufmann verkleidet, bittet Isolt, Tristan zu heilen.

S. 108) die Regierung dieses Königs zu behandeln. Indessen hat er diesen Plan wohl nicht mehr ausgeführt.

In dem hier behandelten Abschnitt der Litteratur steht das lehrhafte Element im Vordergrund. Auch die Kreise der Laien waren von einem Drang nach Wissen beseelt, der sich durch die allegorischen Absonderlichkeiten nicht abgestoßen fühlte. Von wesentlicher Bedeutung ist die Thatsache, daß die französische Litteratur sich in der neuen Heimat aus der englischen bereichert; wir beobachten, wie sie auf dem Gebiete des Romans, der Chronik und der geistlichen Vision englischen Quellen folgt. Nach einem gleich umfassenden und nachhaltigen Einfluß der englischen Litteratur auf die französische sieht man sich bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts vergebens um.

2. Die Litteratur im Königreich Frankreich bis 1154.

Es sollte noch geraume Zeit vergehen, bis die französischen Könige an der schüchtern auftretenden Litteratur in der Landessprache Interesse nahmen. Auf den schlaffen Philipp I. war 1108 der thatkräftige Ludwig VI. gefolgt, der während der neunzehn Jahre seiner Regierung fast unablässig an der Aufrechthaltung der Ordnung und an der Stärkung des königlichen Ansehens arbeitete und daher keine Muße fand, sich um die Litteratur zu kümmern. Wir übersehen die Litteratur dieser Zeit noch nicht vollständig, weil zahlreiche Texte, besonders geistlichen Inhalts, wie Legenden und dergleichen, noch nicht gedruckt, geschweige denn nach Zeit und Ort ihrer Entstehung untersucht sind. Auch läßt es sich zwar an den sprachlichen Eigenheiten des Anglonormannen erkennen, ob die Wiege eines Schriftstellers in dem Inselreiche gestanden hat; da wir jedoch die Litteratur des anglonormannischen Königreichs, zu dem die Normandie gehörte, von der Litteratur des Königreichs Frankreich getrennt behandeln, so rechnen wir außer den Dichtern der Normandie auch gutfranzösische Schriftsteller dorthin, sobald sie in England oder im Auftrag englischer Großen geschrieben haben. Leider ist zwischen der Sprache der Normandie und der der angrenzenden Landschaften Frankreichs keine scharfe Grenze zu ziehen, so daß wir uns oft mit bloßen Vermutungen begnügen müssen. Normandie und Isle de France verwenden dieselben sprachlichen Formen, und oft wissen wir nur, daß ein Denkmal einem dieser beiden Gebiete angehört, ohne sagen zu können, welchem.

Die Litteratur dieser Zeit ist, soweit sie bis jetzt übersehen werden kann, noch recht dürftig. Nicht nur die lehrhaft-religiöse Litteratur liegt ganz in den Händen der Geistlichen, auch die Anfänge des Kunstromans, der sich zunächst der antiken Sagenstoffe bemächtigt, konnten nur von denen ausgehen, die sich allein im Besitz einer gelehrten Bildung wußten. Höchstens bei der unter dem Namen Lai auftretenden Versnovelle darf wie bei dem Volksepos auf des Lateins unkundige Verfasser geschlossen werden; doch fehlt gerade bei den ältesten Lais, die anonym überliefert sind, ein sicherer Anhalt.

An den Streit zwischen Seele und Leib (vgl. S. 108) erinnert eine Dichtung in wallonischer Mundart: „Die Verse vom Gericht“ (Li ver del juïse). Ihr Vers ist der Alexandriner. Hier und da sind Verse eingestreut, die auf einen abweichenden Vokal assonieren; im übrigen gehen alle Verse auf den Assonanzvokal i aus, was an das Lothringerepos (vgl. S. 44) erinnert. Die Dichtung hat die Eigentümlichkeit, daß sie Verse männlichen und weiblichen Ausgangs miteinander assonieren läßt.

Hier redet die Seele dreimal zum Körper, das erste Mal, wenn sie ihn im Tode verläßt, das zweite Mal, wenn sie ihn nach dem Tode Sonnabends besuchen darf, das dritte Mal am Jüngsten Gericht. Die Reden der Seelen sind verschieden, je nachdem es sich um einen Gerechten oder um einen Sünder handelt. Den Schluß bildet eine Schilderung des Jüngsten Gerichts.

Der Verfasser hat hauptsächlich die Legende von Makarius benutzt, dem Engel Aufschlüsse geben über die Vorgänge beim Tod eines Gerechten und eines Sünders und über die Schicksale ihrer Seelen nach dem Tode. Außerdem beruft er sich auf die Paulusvision.

Weiter im Westen, in der Normandie oder in Isle de France, ist etwa im Anfang des 12. Jahrhunderts eine Reimpredigt entstanden, die man nach ihrem ersten Verse „Große Sünde that Adam“ (Grant mal fist Adam) zu nennen pflegt. Sie ist in sechszeiligen Strophen aus Fünfsilblern verfaßt, die nach dem Schema aabccb gereimt sind und wahrscheinlich eine Form des gereimten Hexameters nachahmen, die gerade am Ende des 11. und Anfang des 12. Jahrhunderts sich besonderer Beliebtheit erfreut hat.

8*

Der Prediger beginnt mit dem Sündenfall und schließt mit dem Jüngsten Gericht. Dazwischen wird in großen Zügen ein Abriß der christlichen Heilsgeschichte gegeben. Doch geschieht dies keineswegs mit den landläufigen Phrasen, zu welchen dieser Stoff nur zu leicht verführt. Der Dichter hat einen weiten Gesichtskreis. Alle Menschen sind Brüder: Christen, Juden und Heiden, Könige und Bettler; alle Menschen sind als Freie geboren. Gott demütigt den Stolz, aber er erhebt die Armut. Der Sohn Gottes zog nicht einher in einem Mantel von Hermelin, auf feurigem Renner, in der Gesellschaft von Königen, sondern in ärmlicher Kleidung, auf einem Esel reitend, von armen Fischern umgeben. Bitter sagt der Prediger am Schluß: „Für das schlichte Volk habe ich in schlichter Weise eine schlichte Predigt gehalten; nicht für die Gebildeten, denn die haben genug Schriften und Verstand.“

Nicht minder ernst ist eine dritte Dichtung. Wenn die „Verse vom Gericht“ die Schrecken der Ewigkeit schildern, wenn der erwähnte Prediger mit einem gewissen Trotze dem Armen Trost und Mut einspricht, so erzählt der Dichter des „Gregorius“ (La vie de saint Gregórie) mit düsterer Schwermut und warmem Mitgefühl seine poetische Legende, die er in Reimpaaren aus Achtsilblern gedichtet hat.

Gregorius, der blutschänderischen Liebe eines gräflichen Geschwisterpaares entsprossen, wird in einem Kästchen dem Meere preisgegeben. Seine Mutter legt einige Elfenbeintafeln hinzu, auf denen sie die unglückliche Herkunft des Kindes aufgezeichnet hat. Fischer finden das Kind, ziehen es auf und lassen es durch den Abt des benachbarten Klosters unterrichten. Der Knabe gedeiht vortrefflich und hält sich für den Sohn der Fischerstochter, bis einst die Fischersfrau sich vergißt und ihn in der Aufwallung einen Findling nennt. Nun will Gregorius nicht länger bleiben. Er nimmt vom Abte Abschied, und dieser händigt ihm die Tafeln aus, welche die traurige Geschichte seiner Herkunft berichten. Er gelangt nach seiner Heimat Aquitanien, wo die Gräfin, seine Mutter, von zurückgewiesenen Freiern bedrängt, in ihrer Hauptstadt belagert wird. Gregorius tritt in ihren Dienst und befreit das Land von den Feinden. Auf den Rat ihrer Großen belohnt die Gräfin den tapferen Fremdling mit ihrer Hand. So wird Gregorius mit seiner Mutter vermählt, ohne daß beide hiervon etwas ahnen. Sie leben glücklich miteinander. Nur zuweilen entzieht sich Gregorius aller Gesellschaft, um vor den Elfenbeintafeln bei verschlossener Thüre stundenlang in heißen Thränen zu verweilen. Durch eine Dame der Gräfin wird dies verraten, und das entsetzliche Geheimnis kommt zu Tage. Sofort trennen sich die Gatten, um nur noch der Buße zu leben. Gregorius läßt sich von einem Fischer auf einer einsamen Klippe im Meere durch eine Kette anschließen und den Schlüssel ins Meer werfen. So bringt er siebzehn Jahre hin. Dann stirbt der Papst, und eine Stimme vom Himmel verkündet den Römern, nur Gregorius sei würdig, den päpstlichen Stuhl zu besteigen. Man sucht ihn auf, er weigert sich, den Boten zu folgen, solange nicht der Schlüssel zur Kette gefunden sei. Da findet man diesen im Bauch eines Fisches, und der neue Papst wird im Triumphe in Rom eingeführt.

Die Erzählung beruht auf einer äußerst glücklichen Übertragung der antiken Ödipussage, nur fehlt hier der Vatermord, der in einer anderen altfranzösischen Fassung der Ödipussage, in welcher Judas Ischariot der Träger der Handlung ist, wiederkehrt. Eine ältere lateinische Fassung der Gregoriussage ist bis jetzt unbekannt. Der Einfluß des „Alexiusliedes“ (vgl. S. 102) zeigt sich in den siebzehn Jahren der Buße und in der Stimme, die vom Himmel erschallt. Altertümlich sind die Assonanzen, die noch häufig den Reim vertreten. An welchen historischen Gregorius sich die Sage angeschlossen hat, ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Einiges scheint dafür zu

Übertragung der auf S. 117 stehenden Handschrift:

En mainz lous e [tilge e] in maintes cuntrees	An vielen Orten, in vielen Ländern
Sunt lor uertuz bien esprouees.	sind ihre Kräfte wohl erprobt.
Bien est ueü e cuneü	Wohl ist gesehen und erkannt
E de plesurs apereeü	und von den meisten beobachtet,
Ke donne deu les pieres fist	daß Gott der Herr die Steine schuf
E granz vertuz en eles mist.	und große Kräfte in sie legte.
E ki lor uertuz ne saura,	Und wer ihre Kräfte nicht kennt,
Par ces liure les cunuistra.	kann sie aus diesem Buche kennen lernen.
Tels cent la [lies les] portent e sil [lies sis] ont	Hunderte tragen sie an sich und besitzen sie (= die Steine),
Ki ne séuent ke eles font:	die nicht wissen, was sie wirken;
Ásnes en sunt sul del porter,	Esel sind sie, wenn sie sie nur tragen;
Ne seuent cum font a garder.	sie wissen nicht, wie sie zu hüten (= zu schätzen) sind.

sprechen, daß es sich ursprünglich gar nicht um einen Papst, sondern um einen Bischof handelte: um Gregor, Bischof von Langres 507—539, den Urgroßvater Gregors von Tours, des Geschichtschreibers der Franken. Die Legende hat noch vor der Mitte des 12. Jahrhunderts eine Umdichtung erfahren. Die ältere Darstellung liegt einer englischen Bearbeitung, die jüngere der deutschen des Hartmann von Aue zu Grunde.

Trockenen Inhaltes ist das gleichfalls in Reimpaaren geschriebene „Steinbuch" (Lapidaire, s. die untenstehende Abbildung), das bereits Philipp von Thaon (vgl. S. 107) bekannt war. Es beruht auf dem lateinischen Gedicht des Marbod von Angers (gestorben 1123), das im Mittelalter großen Ansehens genoß; es wurde sogar in den Schulen gelesen. Marbod folgt mit Hilfe lateinischer Zwischenglieder dem griechischen Steinbuch des Damigeron und führt die wunderbaren Eigenschaften von sechzig Edelsteinen auf. Die französische Übersetzung ist in einer Handschrift aus der Mitte des 12. Jahrhunderts überliefert, der ältesten erhaltenen Handschrift, die in Frankreich geschrieben ist, wenn von den kurzen Stücken des 9.—11. Jahrhunderts abgesehen wird.

En mainz lous e in maintes cuntrees.
Sunt loz uertuz bien esprouees.
Bien est ueu e cuneu.
E de plesurs aperceu.
Ke domnedeu les pieres fist.
E granz uertuz en eles mist.
E ki lor uertuz ne saura.
Par ces liure les cunuistra.
Tels oent la porteent e si lont.
Ki ne seuent ke eles sont.
Asnes en sunt sul del porter.
Ne seuent cum sont a garder.

Die letzten Zeilen der französischen Übersetzung von Marbods „Steinbuch". Nach der Handschrift (12. Jahrhundert), in der Nationalbibliothek zu Paris.

Von einem anderen Dichter erzählt uns der lateinische Schriftsteller Walther Map. Guischard III. von Beaujeu, ein mächtiger Herr aus der Gegend von Lyon, ging nach einem langen ritterlichen Leben ins Kloster zu Cluny und verfaßte dort ein französisches Gedicht von so großem Wert, daß Map ihm die ehrende Bezeichnung „Homer der Laien" beilegt. Map erzählt noch weiter von ihm, daß er, als sein Sohn den angestammten Grundbesitz durch die Übermacht der Feinde verloren hatte, das Kloster verließ, die Kutte mit dem Harnisch vertauschte und mit den Waffen in der Hand das verlorene Land zurückeroberte. Er kehrte dann wieder ins Kloster zurück und starb daselbst 1137.

Wenn uns das Gedicht des Guischard erhalten ist, so kann es nur in einer Alexandrinerdichtung gesucht werden, die in vier Handschriften steht und in der einen als „Le sermun (die Predigt) de Guischart de Beauliu" bezeichnet ist. Man darf vermuten, daß Beauliu ein Schreibfehler für Beauju sein mag. Zwei Erwähnungen des Herrn von Beaujeu (bei Tiebaut de Mailli und Froissart) lassen sich wohl auf den erhaltenen „Sermun" beziehen, sind jedoch zu allgemein gehalten, um die Frage der Autorschaft zur Entscheidung bringen zu können. Der Verfasser des „Sermun" sagt, daß er lange Zeit ein weltliches Leben geführt habe und noch nicht lange in den Benediktinerorden eingetreten sei. Auch deutet er an, daß er des Lateinischen kundig sei. Er warnt vor den weltlichen Freuden, vor dem Teufel, der den Menschen berückt und umgarnt. Er schildert die Hölle und den Himmel und flicht bekannte Erzählungen aus der biblischen Geschichte ein. Er ist von ermüdender Weitschweifigkeit und variiert immer wieder dieselben Gedanken. Einiges hat er aus dem „Alexiuslied" und aus dem „Streit zwischen Seele und Leib" (vgl. S. 108) nahezu wörtlich entlehnt. Auch die Reimpredigt, von deren markiger Sprache sein Stil sehr zu seinen Ungunsten absticht, dürfte er gekannt haben. Der „Sermun"

zeigt zwar einige sprachliche Merkmale, bei denen man an provenzalischen Einfluß denken möchte; doch sind sie schwach und unsicher. Jedenfalls hat der Verfasser sich im ganzen der französischen Sprache bedient, wie sie damals in der Litteratur angewandt wurde. Rührt der „Sermun“ von dem Herrn von Beaujeu her, so verdient die Thatsache, daß ein von Francien so weit entfernt wohnender Schriftsteller so früh seiner heimatlichen Mundart entsagt, um Französisch zu schreiben, alle Beachtung.

Während man sich in England an der Übertragung dort einheimischer Sagen erfreute, wurden in Frankreich Sagen aus dem klassischen Altertum französisch behandelt. Die populärste dieser Sagen war unstreitig die Sage von Alexander dem Großen. Das kurze Stück, das Albri (vgl. S. 104) noch im 11. Jahrhundert verfaßt zu haben scheint, wurde im 12. einer erweiternden Umarbeitung unterzogen, welche den Achtsilbler durch den in der Laisse beliebter gewordenen Zehnsilbler ersetzte und jede Laisse aus zehn Versen mit reinem Reime bestehen ließ. So wurde die ältere Dichtung für den veränderten Zeitgeschmack zugeschnitten und durch die jüngere Bearbeitung zurückgedrängt, bis diese ihrerseits dem gleichen Schicksal anheimfallen sollte.

Nachdem die Alexandersage auch in Nordfrankreich Eingang gefunden hatte, wurden bald auch andere Stoffe des Altertums behandelt; zuerst der Inhalt der „Thebaïs“ und der „Äneïs“. Jene scheint etwas älter als diese zu sein. Sie gehören keineswegs derselben Mundart an, obwohl sie beide im Südwesten des französischen Sprachgebietes zu Hause sein müssen. Beide zeigen die (nunmehr fast selbstverständliche) Form des paarweis gereimten Achtsilblers. Der Dichter der französischen „Thebaïs“ (Romanz de Thebes) beginnt mit der Geschichte des Ödipus. Er hat einige Episoden selbständig hinzuerfunden, dafür aber anderes, was den mittelalterlichen Anschauungen nicht gemäß war, unterdrückt. Er geht so weit, Völker- und Personennamen aus seiner Zeit einzufügen, wie die Petschenegen, die Almoraviden, Bonifaz von Monferrat. Die Beliebtheit des Romans wird durch eine Prosaauflösung und durch erweiternde Bearbeitungen des 13. Jahrhunderts bezeugt, die für ihre Zusätze auf das Gedicht des Statius als Quelle zurückgriffen.

Noch beliebter, und auch durch die Kunst der Darstellung hervorragender, war der gleichfalls anonyme „Äneas“ (Eneas). Zwar spielen auch in der Geschichte von Theben Liebesverhältnisse mit; aber doch nur in geringem Maße. Im „Äneas“ nimmt die Liebe erst der Dido, dann der Lavine zu dem Helden einen breiten Raum ein, und besonders die Empfindungen der Frauen werden mit großer Sentimentalität geschildert. Wenn die Liebe ein tödlicher Rausch, ein süßes Leiden genannt wird, so glaubt man Thomas, den Dichter des „Tristran“, zu vernehmen, der indessen jünger zu sein scheint. Wie schon im „Romanz de Thebes“, ist von dem antiken Leben soviel als möglich abgestreift, die Mythologie ist beschränkt, der christliche Gott spielt hinein, und für allzu wunderbar erscheinende Vorgänge werden natürlichere eingesetzt. Alles ist in die ritterliche Sphäre des 12. Jahrhunderts übertragen, und wenn nicht die antiken Namen, hier und da auch einige unentbehrliche Züge aus dem antiken Leben geblieben wären, so würde man die handelnden Personen nach ihrem Reden und Denken, nach den Schilderungen ihrer Waffen und Behausungen für Franzosen aus der Zeit des zweiten Kreuzzuges halten müssen.

Der Dichter der „Äneis“, der auch die „Thebaïs“ und Ovids „Metamorphosen“ kannte, besitzt eine große Sicherheit und Gewandtheit des Ausdrucks. Wenn der „Romanz de Thebes“ im Eingang in trivialer Weise ausführt, daß man sein Licht nicht unter den Scheffel stellen solle, setzt der Dichter der „Äneis“ sofort mit der Erzählung ein.

Im Felde Menelaus stand,
Bis Troja fiel in seine Hand.
In Trümmer sank es und in Staub
Um eines schönen Weibes Raub.

Die Bedeutung des Dichters der „Äneis“ liegt in den Schilderungen des äußeren, besonders aber des seelischen Lebens. Die Art, wie er das liebende Herz in Selbstgesprächen analysiert, hat auf die folgenden Romandichter einen nachhaltigen Einfluß geübt, und insofern dürfen wir ihn in Frankreich mit fast demselben Rechte den Vater des höfischen Romans nennen, mit dem man dem Übersetzer oder Nachdichter der „Äneis“, Heinrich von Veldeke, in Deutschland den gleichen Ehrentitel gegeben hat.

Um diese Zeit kam der Lai auf, eine litterarische Gattung, die den keltischen Sprachen entlehnt war. Über ihre Verwendung gibt eine Szene des „Horn“ (vgl. S. 111) Aufschluß.

Gudmod unterhält sich in Dublin mit den Königssöhnen und ihrer Schwester Lemburg; da wird Lemburgs Harfe geholt, und sie spielt zwei Lais darauf; von einem dritten bedauert sie nur den Anfang zu wissen. Sie gäbe aber ihre schönste Stadt darum, wenn sie ihn vollständig wüßte; er ist von Batolf auf seine Schwester Rimel und ihren Liebsten Horn komponiert. Die Harfe kreist; jeder trägt ein Stück darauf vor. Als sie zu Gudmod kommt, entlockt dieser ihr wunderbar süße Akkorde, stimmt sie dann in eine andere Tonart um und trägt darauf den begehrten Lai Batolfs in bretonischer Art vor, erst singend, dann die gleiche Melodie auf der Harfe spielend, so daß ihm alle, besonders Lemburg, voll Entzücken lauschen.

Der Lai (irisch laid) ist ursprünglich ein Musikstück, das auf der Harfe oder Rotte, einer in Frankreich fast nur in den nördlichen Provinzen gebrauchten kleineren Harfenart, gespielt wurde als Begleitung oder Ergänzung zu einem Gesang lyrischen Charakters in bretonischer oder irischer Sprache. Als Einleitung aber wurde, ehe der musikalische Vortrag begann, erzählt, welchem denkwürdigen Ereignis zu Ehren oder unter welchen Umständen die Melodie komponiert worden war. Daraus entwickelten sich zwei Litteraturgattungen in französischer Sprache: der erzählende Lai in kurzen Reimpaaren, der als Einleitung zu dem musikalischen Konzertstück gesagt (nicht gesungen) wurde, und der lyrische Lai mit musikalischer Begleitung und gesungenem bretonischen Text, der in der Folge von Nichtkelten entweder als unverständlich ganz unterdrückt oder durch französischen Text ersetzt wurde.

Ein sehr alter erzählender Lai wird im „Tristran“ des Thomas und in verschiedenen anderen Werken erwähnt, ist uns jedoch nicht erhalten.

Da singt Isolt in ihrer Kammer einen wehmütigen „lai d'amur“ (Liebes-Lai) von Guirun, dem Harfenspieler, der eine Gräfin liebte, mehr als alles auf der Welt, der wegen dieser Liebe ermordet wurde, und dessen Herz der Graf seiner Gattin als Speise zurichten ließ, offenbar die älteste Darstellung der Geschichte vom gegessenen Herzen (vgl. S. 80).

Unter den erhaltenen Lais scheint einer der ältesten der „Lai Haveloc“ zu sein.

Er erzählt, wie der dänische Königssohn Haveloc vor einem übermächtigen Feind von dem getreuen Grim nach England geflüchtet wird, wo sie an dem Orte landen, an dem sich später die Stadt Grimsby erhebt. Er wird unter dem Namen Cuarant Küchenjunge bei König Adelsi in Lincoln und von diesem mit der Erbin eines südenglischen Königreichs, Argentile, verlobt, weil Adelsi das Reich dieser seiner Nichte für sich behalten möchte. Es stellt sich aber die königliche Abkunft Cuarants heraus, und er erobert sein dänisches Reich zurück und dann auch die Reiche Adelsis und Argentiles.

Der Dichter, der am Schluß einen alten (musikalischen) Lai Haveloc erwähnt, hat gleichwohl die erzählte Geschichte aus Gaimars Chronik (vgl. S. 113) entlehnt. Er dichtete vielleicht in England, jedoch in reinem Französisch, war also vom Festland gebürtig. In der Sage sind Erzählungen verschiedener Herkunft zusammengeflossen: so eine Sage von der dänischen Gründung

von Grimsby und eine Erzählung von den Schicksalen des norwegischen Königs Olaf Tryggvason (995–1000), die den eigentlichen Kern der Havelocsage ausmachen. Die Sage ist offenbar bei den Bretonen ausgebildet worden, die zahlreich in Yorkshire und Lincolnshire angesiedelt waren. Nur sie konnten auf den Gedanken kommen, ein bretonisches Reich in diese Gegend zu verlegen. Der französische Dichter erzählt knapp und klar in gedrängtem und ausdrucksvollem Stil. Der englische Bänkelsänger, der etwa zwischen 1280 und 1290 in Lincolnshire die Geschichte von Havelok zu einem wortreichen, aber durch manchen realistischen Zug anziehenden Gedichte ausspann, durfte, direkt oder indirekt, auf dem französischen Dichter fußen. Auch in Frankreich hat im 13. Jahrhundert „Haveloc" eine Nachahmung erfahren in dem Roman „Harpin de Bourges".

Ein anderer Lai, der vom „Trinkhorn" (Lai du cor), spielt am Hofe Arthurs zu Karlion. Sein Verfasser, Robert Biket, hat ihn einem nicht mit Namen genannten Abt gewidmet. Das Gedicht könnte in England entstanden sein, doch ist die Sprache das reine Französisch des Festlandes.

In munterem Tone, keck und schlagfertig, erzählt der Dichter in paarweise gereimten Sechssilblern, wie ein Knappe mit einem magischen Horn aus Elfenbein an Arthurs Hof kommt. Wer aus dem Horn trinkt, muß einen Teil der Flüssigkeit verschütten, wenn seine Frau ihm jemals untreu gewesen oder auch nur einmal einen untreuen Gedanken gehegt hat. Arthur macht zuerst die Probe, und der Wein strömt über bis auf seine Füße. Sehr verlegen erklärt ihm die Königin, die einzige Untreue, deren sie sich schuldig wisse, bestehe darin, daß sie einem jungen, tapferen Helden, um ihn an ihren Hof zu fesseln, einen Ring als Liebeszeichen geschenkt habe; doch sei es ihr mit dieser Liebe nicht Ernst gewesen. Alle anderen machen den Versuch mit ähnlichem Mißerfolge. Nur Garadoc leert das Horn bis zum Grunde, da seine schöne Frau keinem anderen in der Welt vor ihm den Vorzug geben würde. Daher komponierte Garadoc eine Lai-Melodie zur Erinnerung an das Ereignis.

Der Lai gehört wohl noch in die vorchristianische Zeit. Die darin Auftretenden, Gawain, Iwain, Kei, Giflet, sind Arthurritter der alten Sage.

Auch die bretonischen Worte, die zu dem Musikstück gesungen wurden, sind in französischen (und vereinzelt in provenzalischen) Gedichten, die sich Lais nennen, musikalisch und metrisch nachgeahmt worden. Von dem Descort (vgl. S. 69) unterscheiden sich diese lyrischen Lais wohl nur darin, daß die letzte Strophe des Lai zur Form der ersten zurückkehrt, und daß der Charakter des Lai weltlich oder geistlich sein darf; das Descort ist letzteres kaum. Auch die Heimat des lyrischen Lai ist in Nordfrankreich zu suchen; die Provenzalen haben sich nur vereinzelt im Lai versucht, dafür aber das Descort selbständig aus der kirchlichen Sequenz abgeleitet. Endlich gibt es außer diesen lyrischen Lais in unregelmäßigen Strophen auch solche in regelmäßigen Strophen, wie sie in größerer Zahl in den Prosa-Tristan eingelegt sind. Man nennt sie lais accordants.

Der älteste lyrische Lai in ungleichen Strophen ist der Tristan in den Mund gelegte „Lai vom Geisblatt" (Lai del Chievrefueil). In einer Chanson aus dem Lothringer Kreise wird erwähnt, daß er auf einem Fest von einem Spielmann zur Viële gesungen wird. Die Form ist weit einfacher als die des provenzalischen Descorts, und der Schluß dieses Lai kehrt zu der Strophenform des Anfangs zurück. Als Verfasser solcher Lais wird Ernoul der Alte aus Gâtinais gerühmt, über den wir sonst nichts wissen.

3. Die französische Dichtung unter den Plantagenets bis 1204.

In Heinrich II. von Anjou (geboren 1133), dem Sohn der Kaiserin Mathilde, der nach Stephans Tode 1154 den englischen Thron bestieg, fand die lateinische und französische Litteratur, wie in seiner Gattin die französische und provenzalische Dichtung, eine Stütze. Diese Gattin war Eleonore, die, Anfang 1152 von Ludwig VII. von Frankreich geschieden, sich unmittelbar darauf Heinrich selbst zur Ehe angeboten und bereits zu Pfingsten mit ihm vermählt hatte. Hierdurch wurden zu den französischen Ländern Heinrichs, zu der Normandie und seinem Stammlande Anjou, auch die Herzogtümer Poitou und Guienne gefügt.

Die Einwirkungen dieses Königs auf die Litteratur waren so bedeutend, daß wir ihn näher ins Auge fassen wollen. Heinrich (s. die Abbildung, S. 122) war von mittlerer Größe, robust und zur Beleibtheit neigend, die er durch starke Ermüdung, besonders auf der Jagd, zu bekämpfen suchte. Sein runder Kopf erhielt durch den etwas vortretenden Unterkiefer den Ausdruck der Energie, sein graublaues Auge blickte klar und mild. War der erste Heinrich schwarzhaarig gewesen, so war der zweite rothaarig und erinnerte an jenen mehr durch die geistigen Eigenschaften als durch sein Äußeres. Heinrich II. war ein zielbewußter, in der Wahl der Mittel nicht immer allzu bedenklicher Fürst, ein Feind zweckloser Geld- und Menschenopfer, allein wo es ihm diente, konnte er auch die kalte Grausamkeit des Normannen zeigen. Er war ein gewandter Redner und mitteilsam, von einer Leutseligkeit, die jeden gefangen nahm. Zu seinen Lehrern hatte der Atomist Guillaume de Conches gezählt und ihm den Geschmack an gelehrter Lektüre und wissenschaftlichem Meinungsaustausch eingeflößt, zu denen Heinrich fast täglich Muße fand. Das „Moralium dogma“ hatte Guillaume auf Heinrichs ausdrücklichen Wunsch verfaßt.

Ihm haben denn auch nicht wenige Schriftsteller nahegestanden, vor allem solche, die lateinisch schrieben. Hier sind die Chronisten Wilhelm von Newburgh und Radulf von Dicetum zu nennen, ferner Girald Silvester von Barri, der in Oxford, der Scholastiker Adam von Petitpont, der in Paris dozierte, dann der Verfasser des „Polycraticus“ und des „Metalogicus“, Johann von Salisbury, Beckets Freund, und des letzteren Gegner, Gilbert Foliot, die Theologen Robert Pullus und Robert von Melun, der Rechtsgelehrte Ranulf von Glanville, der Naturforscher Robert von Cricklade, der epische Dichter Joseph von Exeter, der Satiriker Nigellus von Canterbury und Robert Fitz Neal, dessen „Tricolumnus“ verloren ist, dem wir aber den „Dialogus de scaccario“ (Gespräch über den Staatsschatz) zuschreiben dürfen.

Der Glanz des Hofes wurde wesentlich erhöht durch die üppig schöne, kunstliebende Königin (s. die Abbildung, S. 123). In ihrem Gefolge war der Troubadour Bernhard von Ventadour (vgl. S. 62) nach England gekommen. Aber sie hat neben der Lyrik auch die erzählende Dichtung gefördert, da Wace ihr den „Brut“, Beneeit den „Trojaroman“ gewidmet hat. Ein Zerwürfnis mit ihrem Gatten zwang sie 1173, sich vom Hofe zurückzuziehen, und erst nach dem Tode ihres ältesten Sohnes (1183) erfolgte die Aussöhnung. Dieser Sohn, „der junge König“ genannt, ist oben S. 78 erwähnt worden. Ihm hatte Gervasius von Tilbury, der ein Verwandter des königlichen Hauses gewesen sein soll, ein heute verlorenes Werk „Liber facetiarum“ (Buch der Scherze) gewidmet.

Die Kaiserin Mathilde starb im Jahre 1167 in Rouen und wurde im Kloster Bec beigesetzt. Sie hatte auch wissenschaftliche und litterarische Interessen. Ein Schüler des Thierry von Chartres, des jüngeren Bruders Bernhards von Chartres und Lehrers des Johann von Salisbury, überreichte ihr eine Handschrift der „Sex dierum Opera“ (Werke der sechs Tage), und ein aus

England vertriebener Normanne kleidete für sie in französische Sechssilbler den Inhalt der lateinischen Sibyllenweissagung, die Jahrhunderte hindurch in Frankreich und Deutschland überaus populär war; doch schloß er das Werkchen erst nach Mathildens Tode ab.

Ungeachtet aller Klugheit, Kriegstüchtigkeit und Energie des Königs war doch Heinrichs Regierungszeit reicher an bitteren Enttäuschungen als an freudigen Erfolgen. Viele Jahre seines Lebens brachte er in Frankreich zu, wo seine eigenen Söhne gegen ihn Krieg führten, wie in der Geschichte der Troubadours erwähnt worden ist (vgl. S. 78). Eine in gleicher Weise betrübende Erfahrung machte er auch an Thomas Becket, den er mit Gunst überhäuft und auf den erzbischöflichen Stuhl von Canterbury erhoben hatte, der aber dann plötzlich ins ultramontane Lager abschwenkte und, vom Papste seines Eides entbunden, die beschworenen Konstitutionen von Clarendon für ungültig erklärte. Die Ermordung Beckets am 29. Dezember 1170 geschah nicht auf des Königs Geheiß, entsprach aber doch seinem Wunsche. Der allgemeine Unwille über die That zwang ihn, die Konstitutionen von Clarendon zurückzunehmen und am Grabe des Märtyrers demütig Buße zu thun (1174), fast gleichzeitig mit dem zweifachen Sieg über seine mit dem Könige von Frankreich verbündeten Söhne und über den in Nordengland eingefallenen König von Schottland. Alle diese Ereignisse finden auch in der französischen Litteratur der Zeit ihren Widerhall.



Das Grabmal Heinrichs II. in Fontevrault. Nach einer Zeichnung des 17. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 121.

Während Heinrichs Söhne, die in Südfrankreich lebten, an der Dichtung der Provenzalen Gefallen fanden, hat er selbst sich der Pflege der französischen Litteratur zugewendet. Einige der hervorragendsten Dichter des französischen Mittelalters sind von ihm beschützt worden. So die Chronisten Wace, Beneeit, Garnier, von denen der zweite sich auch als Romandichter hervorthat, die Verfasserin anmutiger Versnovellen, Marie de France, der Ritter Robert von Borron, der die Graallegende in die Litteratur einführte und ihr ein Leben Merlins als Fortsetzung anhängte.

An die Spitze der französischen Schriftsteller aus Heinrichs Kreis ist ihr Senior Wace zu stellen. Er war gegen Anfang des 12. Jahrhunderts auf der Insel Jersey geboren worden und hatte seine erste Schulbildung in Caen erhalten. Dann studierte er in Paris Theologie und war unter drei Königen Namens Heinrich (dem ersten, gestorben 1135; dem zweiten, seit 1154; dem jungen, gekrönt 1170) clerc lisant (dozierender Kleriker) in Caen. Bald nach 1174 wird er gestorben sein.

Er begann seine schriftstellerische Thätigkeit mit der Abfassung zahlreicher Legenden, von denen uns mehrere erhalten sind, darunter ein „Leben der heiligen Margarete". Für die älteste sieht man das „Leben des heiligen Nikolaus" an, das er im Auftrag eines gewissen Robert oder Osbert Fiz Thiout verfaßte (woraus unverständige Erklärer auf den Dichter den Vornamen Robert übertragen haben, der ihm nicht zukommt). Der klare, aber allzu einfache, zuweilen

hölzerne Stil dieser Legende spricht in der That dafür, daß sie eines der ältesten Werke des Dichters gewesen ist. Daß man sich in der Normandie für Nikolaus besonders lebhaft interessierte, begreifen wir leicht, wenn wir bedenken, daß Nikolaus der Schutzpatron der Seeleute war, die er an den germanischen Meergott Nick erinnerte. Noch ein anderes Gedicht, auf das Fest Conception nostre dame (Mariä Empfängnis) bezüglich, knüpft an Erinnerungen an, die den Normannen teuer waren.

Dieses Fest wurde von ihnen so sehr in Ehren gehalten, daß man es das Normannenfest (la fête aux Normands) zubenannt hat. Wace erzählt die Einsetzung des Festes in der Zeit Wilhelms des Eroberers, indem ein Engel dem über See fahrenden Abt Helsin von Ramsay die Feier auferlegt und ihm dafür Errettung aus dem Schiffbruch verspricht, und geht dann auf die Abstammung der Maria und ihre Vorfahren ein.



Das Grabmal der Königin Eleonore in Fontevrault. Nach einer Zeichnung des 17. Jahrh., in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 121.

Wichtiger aber als diese kurzen Stücke sind die beiden umfangreichen **Romane**, die Wace im Auftrag des englischen Königspaares abgefaßt hat, und zwar gegen Entgelt. Wiederholt hebt er hervor, daß der pekuniäre Erfolg für ihn die schönste Seite seiner Schriftstellerei sei, ähnlich dem alten Corneille, der sich bekanntlich für saoûl de gloire et affamé d'argent (an Ruhm gesättigt und nach Geld hungernd) erklärte. Offenbar hatten Heinrich und Eleonore das Verlangen, die Vergangenheit der von ihnen beherrschten brittannischen Insel und die Geschichte der normannischen Herzöge kennen zu lernen, deren Dynastie sich in Heinrich fortsetzte.

Der erste dieser Romane, die „**Geschichte der Britten**“ (Geste des Bretuns), jetzt oft als „**Brut**“ citiert (von Brutus, dem schon von Nennius angesetzten Stammvater der Britten), ist im Jahre 1155 im Auftrag der Eleonore geschrieben. Er ist im wesentlichen eine Übersetzung des lateinischen Werkes Gaufrids von Monmouth (vgl. S. 109) und hat die ältere Übersetzung desselben Werkes von Gaimar (vgl. S. 113) zurückgedrängt. Wace folgt im ganzen treu seiner Quelle, doch hat er hier und da Zusätze gemacht. So erwähnt er die Tafelrunde des Königs Arthur, die bei Gaufrid fehlt. Auch läßt er Worterklärungen aus dem Englischen einfließen, dessen er offenbar mächtig war. Waces Gedicht wurde von dem englischen Bearbeiter Gaufrids, Layamon, gegen 1205 als Quelle benutzt.

Wace lebte meist in Caen; doch erhielt er, vielleicht zur Belohnung für den „Brut“, von Heinrich II. eine Pfründe in Bayeux und wurde von dem König 1160 beauftragt, eine „Geschichte der Normannen“ zu schreiben. Dieses Werk ist betitelt „**Geschichte der Normannen**“ (Geste des Normanz); doch wird es gewöhnlicher als „Roman de Rou“ (= Rollo) citiert. Wace hatte dieses Werk anfangs in kurzen Reimpaaren begonnen, wie ein noch erhaltener Anfang in dieser Form zeigt, dann aber die gereimte Alexandriner-Laisse gewählt, worin er die erste Hälfte seiner Chronik abfaßte. Für die zweite kehrte er wieder zum kurzen Reimpaar zurück. Waces Quellen waren hauptsächlich die lateinischen Chroniken des Dudo, des Wilhelm von Poitiers und Wilhelm von Jumièges sowie die „Gesta regum Brittanniae“ (Geschichte der Könige Brittanniens) des Wilhelm von Malmesbury; doch hat er

einzelnes aus eigener Kenntnis hinzugebracht. So erwähnt er, daß die Zahl der normannischen Schiffe, die im Jahre 1066 das Heer des Eroberers nach England übersetzten, 696 betrug, wie er als Knabe aus dem Munde seines Vaters vernommen habe, oder daß Taillefer bei Senlac das „Rolandslied“ sang (s. die Abbildung, S. 26), was er aus derselben Quelle wissen mochte. Er führt die Geschichte der Normannen bis zur Schlacht bei Tinchebrai (1106).

Wace hat an diesem Werke lange Jahre gearbeitet. In einem den Inhalt zusammenfassenden, erst später zugesetzten Prolog, zuweilen als „Chronique ascendante“ (aufsteigende Chronik) citiert, spielt er auf die Belagerung von Rouen (1174) an. Wace hat die nüchterne Klarheit des Normannen, einen knappen, aber bezeichnenden Ausdruck voll Energie und Leben. Dennoch befriedigte seine Chronik den König nicht, oder vielleicht rückte diesem die Arbeit zu langsam von der Stelle. Am Schluß des „Rou“ legt der alte Poet voll Unmut die Feder aus der Hand. „Hier möge fortfahren, wer damit beauftragt ist. Ich sage dies in Bezug auf Meister Beneeit, dem der König dieses Werk übertragen hat. Wenn der König es so befiehlt, muß ich es lassen und muß schweigen.“

Meister Beneeit (Benoît) de Sainte More, der jüngere Zeitgenosse des Meister Wace, den er aus der Gunst des Königs verdrängte, hatte die Augen des Königs nicht allein, sondern des ganzen ritterlichen Abendlandes auf sich gezogen durch seinen umfangreichen „Trojaroman“ (Roman de Troie, s. die Abbildung, S. 125), der alsbald einen Beifall fand, wie ihn selbst die Romane Christians von Troyes nicht erreicht haben.

Die Homerischen Gedichte waren dem Mittelalter fast nur dem Namen nach bekannt. Der Inhalt der „Odyssee“ war, auf einen südfranzösischen Herrn (Raimon del Bosquet) übertragen, in eine lateinische Legende übergegangen (vgl. S. 23), sonst fast unbekannt. Den Inhalt der „Ilias“ las man in den lateinischen Berichten des Diktys Cretensis und des Dares Phrygius. Jener behauptete im griechischen Lager, dieser unter den Troern den Trojakrieg mitgemacht zu haben. Beneeit hat beide Darstellungen gekannt, jedoch den Dares bevorzugt (obwohl Diktys minder trocken erzählt), weil man die Völker des Abendlandes von den Troern abstammen ließ

Übertragung der auf S. 125 stehenden Handschrift:

Assez uesqui Thelegonus.
Seissante anz ti*n*t la*m*pire *et* pl*us*.
Mo*u*t ot conq*u*is *et* mo*u*t valut,
Et mo*u*t s'essauça *et* se crut.
Ci fero*ns* fin, ce est mesure.
Auq*ues* tient n*ost*re liu*r*e et d*ur*e.
Ce que dit Daires *et* Ythis
J auons si retrait *et* mis,
Q*ue*, s'il plaisoit as iugleeurs,
Q*u*i de ce sont ancuseeurs,
Q*u*'autres hom fait, *et* rep*r*ena*n*t
Et a toz biens sont esnuiant,
Ne que ia riens n'aura esnor
Q*u*'il n'an aient ire *et* dolor,
Cil se deu*r*oient mo*u*t bie*n* taire
De l'euure blasmer *et* ret*r*aire.
Car tiex i uoud*r*oit afaitier
Q*u*i tost i porroit ampirier.
Celui gart dex *et* teigne *et* uoic,
Q*u*i bien essauce et mo*n*teploie.
Celui gart
ameN
Explicit li Romans de Troie
Il fu fait an l'an de mil *et*
Deus. c. et xxxvii anz
Et aparsuiz ou mois de iugn.
Explicit li Romans de Troie.

Lange lebte Telegonus.
Sechzig Jahre hielt er das Reich und länger.
Viel hatte er erobert, und viel Nutzen stiftete er,
Und sehr erhöhte und förderte er sich.
Hier werden wir schließen, das gehört sich.
Einigen Inhalt und Umfang hat unser Buch.
Was Daires (d. h. Dares) und Ythis (d. h. Diktys) sagen,
Haben wir darin so erzählt und angebracht,
Daß, wenn es den Spielleuten so beliebte,
Die das anschwärzen
Und tadeln, was ein andrer Mensch thut,
Und auf alle Vorteile neidisch sind,
Wie denn nie etwas Ehre haben wird,
Ohne daß sie Ärger und Schmerz darob empfinden,
Sie wohl daran thäten, zu unterlassen,
Das Werk zu tadeln und zu schmähen.
Denn mancher möchte daran verbessern,
Der rasch daran verschlechtern könnte.
Den schütze und erhalte und sehe Gott,
Der Gutes fördert und vermehrt.
Amen.
Es schließt der Trojaroman.
Er wurde hergestellt im Jahre Tausend und
Zweihundertundsiebenunddreißig Jahre
Und vollendet im Monat Juni.
Es schließt der Trojaroman.

(so die Normannen von Antenor) und infolgedessen in der dürren Erzählung des Dares den Standpunkt der eigenen Vorfahren eingenommen glaubte. Daher wird auch Hektor mit größerer Anteilnahme behandelt als Achill. Beneeit hat aus diesen dürftigen Quellen eine überaus eingehende, lebensvolle und farbenreiche Darstellung zu gestalten gewußt und verdient damit unsere volle Bewunderung. Daß er freilich das Latein nicht mit unfehlbarer Sicherheit beherrschte, kann man z. B. daran sehen, daß er das „Cornelius Nepos Sallustio suo“ über dem Widmungsbrief des Dares mit „Cornelius der Neffe des Sallust“ übertrug. Beneeit hat sein Werk der von ihm hochgepriesenen Königin Eleonore gewidmet.

Beneeits Werk umfaßt über 30,000 Verszeilen. Auf diesen Umfang hat er es freilich nicht nur durch breite und überall ins Einzelne gehende Ausführung des in den Quellen gegebenen Stoffes gebracht, sondern durch Einschaltung einer ausführlichen Liebesepisode, die seine eigene Schöpfung ist: der Liebe des Troilus zu Briseïs, der Tochter des Kalchas, die zur Auswechselung des gefangenen Troers Antenor den Griechen übergeben und so von dem Geliebten getrennt wird. Beneeit hat auf diese Episode besondere Sorgfalt verwendet, und gerade auf ihr scheint die große Beliebtheit des Trojaromans wesentlich zu beruhen. Ein Beweis für diese Beliebtheit ist das englische Wort pander (Kuppler). Noch heute ganz gebräuchlich, geht es auf den Namen einer Person Beneeits (Pandarus) zurück. Es hätte nicht gebildet werden können, wenn die Bekanntschaft mit dem Roman nicht hätte allgemein vorausgesetzt werden dürfen. Der Roman ging in die verschiedenen mittelalterlichen Litteraturen über. In die deutsche führte ihn Herbort von Fritzlar um 1200 und nochmals Konrad von Würzburg um 1280 ein. Ja selbst in lateinische Prosa wurde er übertragen von Guido von Colonna, Richter in Messina, der sein Werk 1287 zum Abschluß brachte und damit aufs neue bedeutenden Erfolg erzielte. Die Liebesepisode des französischen Romans hat so großen Anklang gefunden, daß sich Boccaccio, Chaucer und Shakespeare an ihrer Darstellung versuchten.

Der Schluß des „Roman de Troie“ von Beneeit de Sainte More. Nach der Handschrift vom Jahre 1237, in der Arsenalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 124.

Über das Leben Beneeits sind wir noch weit schlechter als über Waces Leben unterrichtet. Er nennt sich selbst Beneeit de Sainte More. Hiernach scheint er aus Sainte-Maure bei Tours

gebürtig gewesen zu sein. Die Touraine gehörte zu Heinrichs II. Besitzungen auf dem Festlande; Beneeit hat auch zu Frankreich geringe Zuneigung.

Beneeits zweites Werk ist die von Wace am Schluß des „Rou" erwähnte Normannenchronik. Sie ist noch umfangreicher als der Trojaroman, führt aber auch die Geschichte Englands weiter als Wace, nämlich bis zum Tode Heinrichs I. (1135). Seine Hauptquellen sind wie die Waces Dudo und Wilhelm von Jumieges; daneben stand ihm, als er vor 1174 seine Chronik begann, bereits der erste Teil von Waces „Rou" zur Verfügung; doch hat er auch Waces zweiten Teil zuweilen als Quelle verwertet. Beneeit hat sowohl in die Chronik als auch schon in den Trojaroman eine Erdbeschreibung eingeschaltet, die auf Isidor beruht.

Eine kürzere, mit der erwähnten gleichzeitige Chronik behandelt ein Ereignis aus der Regierungszeit Heinrichs II., den Feldzug gegen König Wilhelm den Löwen von Schottland 1173—74. König Wilhelm hatte sich mit Heinrichs Feinden in Frankreich ins Einvernehmen gesetzt, mit den drei ältesten Söhnen Heinrichs und den südfranzösischen Großen. Als diese sich im Jahre 1173 gegen den König empörten, fiel gleichzeitig Wilhelm mit Heeresmacht in Northumberland ein. Der Krieg lief für Heinrich günstig aus. An demselben Tage (13. Juli 1174), an welchem Heinrich für die Ermordung Beckets Buße that, indem er sich vor den Gebeinen des Heiligen Peitschenhiebe geben ließ, wurde Wilhelm der Löwe bei Alnwick besiegt und gefangen. Heinrich hatte einen gelehrten Kleriker auf den Kriegsschauplatz entsandt, der die Ereignisse aus nächster Nähe beobachten sollte, den Jordan Fantosme.

Jordan, aus England gebürtig, hatte in Frankreich die Vorlesungen des berühmten Gilbert de la Porrée besucht. Gilbert, selbst ein Schüler Bernhards von Chartres, war ein Hauptvertreter des Realismus. Sein Stil ist voll gesuchter Dunkelheiten; doch wurde sein Kommentar zu Boëthius derartig geschätzt, daß die Zeitgenossen ihn einen zweiten Boëthius nannten. Sein bedeutendstes Werk sind die „Sex principia" (Sechs Prinzipien), das einzige mittelalterliche Werk, das man neben der „Isagoge" des Porphyrius und den Schriften des Aristoteles der sogenannten „Ars minor" (d. h. dem zur Einführung in die Philosophie bestimmten Vorlesungskreis) zu Grunde legte. Gilbert, 1125—41 Kanzler zu Chartres, starb 1154 als Bischof von Poitiers. Seinen moralischen Ernst möge eine Anekdote charakterisieren. Als die üppige Eleonore den Wunsch geäußert hatte, von Gilberts schlanken Händen umfaßt zu werden, soll er ungalant erwidert haben: „Womit sollte ich nachher essen?" Ein kostbares Bild einer Handschrift von Saint-Amand zeigt Gilbert mit feierlichem Ernst dozierend, zu seinen Füßen Fantosme, Ivo von Chartres (doch nicht der berühmte), Johannes Beleth (s. die beigeheftete farbige Tafel „Gilbert de la Porrée und drei seiner Schüler"). Fantosme ist hier offenbar wegen seiner scholastischen Gelehrsamkeit aufgenommen. Daß er großen Ansehens in England genoß, sehen wir an dem Vertrauensposten, den er in der Nähe des gewaltigen Bischofs Heinrich von Blois (gestorben 1171) in Winchester schon vor 1160 bekleidete. Er war dessen Kanzler und scheint die Aufsicht über die Schulen gehabt zu haben. Wenigstens hat er einen Magister gemaßregelt, der unbefugterweise unterrichtet hatte und sich dann beschwerte. Der Streit, in dem Johann von Salisbury sich für Fantosme entschied, wurde bis vor den Papst gebracht.

Für uns ist es nun eine merkwürdige Erscheinung, daß dieser gelehrte Scholastiker die Feder ergreifen muß, um ganz im Ton einer Chanson de geste den schottischen Feldzug zu beschreiben. Er erzählt lebhaft und anschaulich, indem er seine Laissen je nach dem Charakter der geschilderten Szene aus kürzeren oder längeren Versen bestehen läßt. Sein Hauptvers ist der Vierzehnsilbler, der in den eigentlichen Chansons de geste nicht vorkommt. In einer längeren



Gilbert de la Porrée und drei seiner Schüler.

Nach einer Handschrift des 12. Jahrhunderts, in der Bibliothek zu Valenciennes.

gebürtig [illegible]. Die Touraine gehörte zu Heinrichs II. Besitzungen auf dem Festlande, Beneeit hat auch zu Frankreich geringe Zuneigung.

[illegible] in die von Wace am Schluß des „Rou" erwähnte Normannenchronik. Sie ist noch umfangreicher als der Trojaroman, führt aber auch die Geschichte Englands weiter als Wace, nämlich bis zum Tode Heinrichs I. (1135). Seine Hauptquellen sind wie die [illegible] Dudo und Wilhelm von Jumieges; daneben stand ihm, als er vor 1174 seine Chronik begann, bereits der erste Teil von Waces „Rou" zur Verfügung; doch hat er auch Waces zweiten Teil [illegible] als Quelle verwertet. Beneeit hat sowohl in die Chronik als auch schon in den Trojaroman eine Erdbeschreibung eingeschaltet, die auf Isidor beruht.

Eine längere, mit der erwähnten gleichzeitige Chronik behandelt ein Ereignis aus der Regierungszeit Heinrichs II., den Feldzug gegen König Wilhelm den Löwen von Schottland 1173—74. König Wilhelm hatte sich mit Heinrichs Feinden in Frankreich ins Einvernehmen gesetzt, mit den drei ältesten Söhnen Heinrichs und den südfranzösischen Großen. Als diese sich im Jahre 1173 gegen den König empörten, fiel gleichzeitig Wilhelm mit Heeresmacht in Northumberland ein. Der Krieg lief für Heinrich günstig aus. An demselben Tage (13. Juli 1174), an welchem Heinrich für die Ermordung Beckets Buße that, indem er sich vor den Gebeinen des Heiligen Peitschenhiebe geben ließ, wurde Wilhelm der Löwe bei Alnwick besiegt und gefangen. Heinrich hatte einen gelehrten Kleriker auf den Kriegsschauplatz entsandt, der die Ereignisse aus nächster Nähe beobachten sollte, den Jordan Fantosme.

Jordan, aus England gebürtig, hatte in Frankreich die Vorlesungen des berühmten Gilbert de la Porrée besucht. Gilbert, selbst ein Schüler Bernhards von Chartres, war ein Hauptvertreter des Realismus. Sein Stil ist voll gesuchter Dunkelheiten; doch wurde sein Kommentar zu Boëthius derartig geschätzt, daß die Zeitgenossen ihn einen zweiten Boëthius nannten. Sein bedeutendstes Werk sind die „Sex principia" (Sechs Prinzipien), das einzige mittelalterliche Werk, das man neben der „Isagoge" des Porphyrius und den Schriften des Aristoteles der sogenannten „Ars minor" (d. h. dem zur Einführung in die Philosophie bestimmten Vorlesungskreis) zu Grunde legte. Gilbert, 1125—41 Kanzler zu Chartres, starb 1154 als Bischof von Poitiers. Seinen moralischen Ernst möge eine Anekdote charakterisieren. Als die üppige Eleonore den Wunsch geäußert hatte, von Gilberts schlanken Händen umfaßt zu werden, soll er ungalant erwidert haben: „Womit sollte ich nachher essen?" Ein kostbares Bild einer Handschrift von Saint Amand zeigt Gilbert mit feierlichem Ernst dozierend, zu seinen Füßen Fantosme, Ivo von Chartres (doch nicht der berühmte), Johannes Beleth (s. die beigeheftete farbige Tafel „Gilbert de la Porrée und drei seiner Schüler"). Fantosme ist hier offenbar wegen seiner scholastischen Gelehrsamkeit aufgenommen. Daß er großen Ansehens in England genoß, sehen wir an dem Vertrauensposten, den er in der Nähe des gewaltigen Bischofs Heinrich von Blois (gestorben 1171) in Winchester schon vor 1160 bekleidete. Er war dessen Kanzler und scheint die Aufsicht über die Schulen gehabt zu haben. Wenigstens hat er einen Magister gemaßregelt, der unbefugterweise unterrichtet hatte und sich dann beschwerte. Der Streit, in dem Johann von Salisbury sich für Fantosme entschied, wurde bis vor den Papst gebracht.

Für uns ist es nun eine merkwürdige Erscheinung, daß dieser gelehrte Scholastiker die Feder ergreifen muß, um ganz im Ton einer Chanson de geste den schottischen Feldzug zu beschreiben. Er erzählt lebhaft und anschaulich, indem er seine Laissen je nach dem Charakter der geschilderten Szene aus kürzeren oder längeren Versen bestehen läßt. Sein Hauptvers ist der Vierzehnsilbler, der in den eigentlichen Chansons de geste nicht vorkommt. In einer längeren



Gilbert de la Porrée und drei seiner Schüler.

Nach einer Handschrift des 12. Jahrhunderts, in der Bibliothek zu Valenciennes.



Partie hat er sich des Zwölfsilblers bedient. Die lebhafte Kampfschilderung kleidet er in Zehnsilbler, die triumphierende Siegesbotschaft in Sechzehnsilbler. Einen ähnlichen Wechsel des Versmaßes hatte schon um die Mitte des Jahrhunderts Helie, ein Übersetzer der „Disticha Catonis", angewandt; doch war seine Dichtung nicht in Laissen abgefaßt. Fantosme ist einer der ältesten unter den anglonormannischen Dichtern, die sich mit dem Vers gewisse auf dem Festland verpönte Freiheiten nahmen. Insbesondere gehört dahin die Freiheit, Versglied oder Vers um eine Silbe zu verkürzen, so daß der dreisilbige Vers mit dem viersilbigen, der fünfsilbige mit dem sechssilbigen u. s. f. in buntem Wechsel gebraucht werden darf.

Diese Chronik ist das älteste Werk, das zeitgenössische Begebenheiten in französischer Sprache erzählt, wenn von der verlorenen Chronik Davids, welche die Geschichte Heinrichs I. behandelte, abgesehen wird. Ein Ereignis anderer Art hat nicht weniger als drei französische Reimchroniken hervorgerufen. Heinrich hatte sich mit dem ersten Engländer, der seit der normannischen Herrschaft in ein hohes Amt kam, den er selbst in diese Stellung gebracht hatte, Erzbischof Thomas Becket, über die Kompetenzabgrenzung der geistlichen und weltlichen Gerichtsbarkeit nicht einigen können. Da erfüllte die That einiger Ritter des Königs, die den Erzbischof am Altar der Kathedrale von Canterbury am 29. Dezember 1170 ermordeten, das ganze Abendland mit Entsetzen.

Der erste und zugleich hervorragendste, der die vorhergegangenen Ereignisse und den Märtyrertod des Heiligen erzählte, war ein Franzose aus Pont-Sainte-Maxence (Département Oise), Namens Garnier. Er hatte in seiner Heimat Thomas, der damals noch weltlicher Kanzler war, in Kriegsrüstung gesehen und vollendete im Jahre 1174 das Leben des Heiligen in Canterbury an dem Grabe, zu welchem zahlreiche Pilger wallfahrteten. „Die Genauigkeit, mit welcher er den Dom, die Stadt und die Umgegend von Canterbury beschreibt, erregt heute noch Erstaunen, wenn man mit Hilfe seines Werkes die einzelnen Plätze besucht." (Pauli.) Daß das Werk eine wichtige Geschichtsquelle ist, läßt sich denken, da der Verfasser an dem Sitze des Erzbischofs die auf diesen bezüglichen Nachrichten noch in frischer Erinnerung fand. Es ist aber auch nach seiner Darstellung, nach der geistigen Kraft seines Verfassers ein bedeutendes Werk. Die schwierigen Fragen über die Abgrenzung der geistlichen und weltlichen Macht im Lehenswesen und in der Gerichtsbarkeit werden von Garnier mit einer Klarheit und Schärfe dargelegt, die uns in Erstaunen setzen. Das Gedicht besteht aus fünfzeiligen Strophen, gleich dem alten Alexiuslied (vgl. S. 102), nur daß der Vers der Strophe nicht der Zehnsilbler, sondern der Alexandriner ist und der volle Reim angewandt wird. Der Dichter ist sich vollkommen bewußt, daß er das Französische korrekter handhabt als seine anglonormannische Umgebung. Pont-Sainte-Maxence liegt noch auf dem Gebiete des Francischen, und die Dichtung ist unter den gereimten Werken in dieser Mundart eins der ältesten.

Die beiden anderen Lebensbeschreibungen des Thomas sind minder hervorragend. Beide sind nach ihrer Sprache von Anglonormannen verfaßt. Das eine ist von Beneeit, Mönch zu Saint-Albans, in der sogenannten Schweifreimstrophe aabccb abgefaßt; bei Beneeit sind a und c Achtsilbler, b Viersilbler mit den vorhin bei Fantosme erwähnten anglonormannischen Freiheiten. Das andere Gedicht ist uns nur in Bruchstücken erhalten und, da es den „Quadrilogus" (1198 oder 1199 entstanden) als Quelle benutzt, wohl erst im 13. Jahrhundert verfaßt worden, während jenes noch dem 12. Jahrhundert angehören könnte.

Noch reicher als diese historische Litteratur war die nur der Unterhaltung dienende Litteratur entwickelt. Hier ist die älteste französische Dichterin zu erwähnen, Marie de

France (s. Abbild.), so genannt, weil sie in England, wahrscheinlich in London, lebte, aber aus dem Königreich Frankreich gebürtig war. Ihr erstes Werk war eine Sammlung von zwölf Lais (Lais), novellenartig behandelten Märchenstoffen, welche die Dichterin mit einer rührenden Anteilnahme an den auftretenden Personen und mit feinen, der Wirklichkeit abgelauschten Zügen lebensvoll dargestellt hat. Diese von W. Hertz mit Meisterschaft ins Deutsche übersetzten Erzählungen gehören zu dem Besten, was die altfranzösische Litteratur hervorgebracht hat.

Da ist die Geschichte von der Esche, die an die Erzählung von der geduldigen Griseldis erinnert; die Geschichte von dem Ritter Lanval, der die allerschönste Fee zur Liebsten hat, aber das Gebot übertritt, seine Liebe geheim zu halten; die Geschichte von dem Knaben, der die Königstochter den Berg hinauftragen muß, um sie zu erringen, und oben tot zusammenbricht, weshalb der Berg bei Pitres an der Seine noch heute der Berg der beiden Liebenden heißt; das Märchen vom blauen Vogel (Yonec); die Geschichte von Eliduc, die von einem andern Dichter (Gautier d'Arras) zu einem Roman ausgesponnen wurde.



Marie de France. Nach einer Handschrift aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, in der Arsenalbibliothek zu Paris.

Das „Buch der Lais" ist einem König gewidmet, der nicht genannt wird, unter dem wir aber Heinrich II. vermuten dürfen. Die Beliebtheit dieser Lais bezeugt außer einer norwegischen Übersetzung, die uns erhalten ist, Denis Piramus im „Leben des heiligen Edmund". Da erwähnt er neben „Partenopeus" als an den glänzenden Höfen beliebt die Lais der dame Marie; sie werde deswegen sehr gerühmt und sei beliebt bei Grafen, Baronen und Rittern; aber auch der Geschmack der Damenwelt sei ganz und gar von ihr getroffen worden.

Maries zweites Werk ist die einem anglonormannischen Grafen gewidmete Fabelsammlung „Äsop" (Esope) mit Nutzanwendungen. Auch hier zeigt sich die Dichterin als gute Beobachterin, von großem Ernst erfüllt. Sie läßt es sich besonders angelegen sein, den Reichen und Mächtigen gegenüber die Sache der Armen und Gedrückten zu führen. So heißt es am Schlusse einer Fabel:

Das ist der mächt'gen Räuber Brauch,
Der Vizgrafen, der Richter auch:
Den man in ihre Hut gestellt,
Betrügen sie um Geld und Feld,
Ziehn ihn durch Tücke vors Gericht;
Dann bringen sie den armen Wicht
Um Fell und Fleisch, um Hab' und Gut,
So wie der Wolf dem Lämmlein thut.

Wenn Marie in ihrem ersten Buche kymrischen Quellen, im zweiten einer uns nicht erhaltenen englischen Quelle folgte, so hat sie für ein drittes, kürzeres Gedicht, vom „Fegefeuer des Patricius" (l'Espurgatoire seint Patriz), den lateinischen Traktat des Heinrich von Saltrey vor sich gehabt, der nicht vor 1185 verfaßt ist. Dieses Gedicht der Marie könnte erst nach dem Tode König Heinrichs II. entstanden sein.

Marie de France erwähnt ein Buch von Tristan, das bereits die Geschichte der beiden Liebenden bis zu deren Tode erzählt. Am vollendetsten aber ist der Stoff von dem Dichter Thomas behandelt worden, einem Zeitgenossen der Dichterin, der sich zwar durch einige leise Züge als Anglonormannen verrät, jedoch ein nicht nur stilistisch höchst gewandtes, sondern auch in den Lauten nahezu festländisch korrektes Französisch schreibt.

Das Unglück hat es gewollt, daß von der mit Recht bewunderten Dichtung des Thomas keine vollständige Handschrift auf uns gekommen ist. Wir haben von fünf verschiedenen Handschriften Bruchstücke, die jedoch nicht ausreichen würden, um uns eine Idee von dem Werk zu geben, wenn wir nicht wenigstens seinen Inhalt aus drei Nachahmungen in fremden Sprachen entnehmen könnten: der deutschen aus den ersten Jahren des 13. Jahrhunderts von Gottfried von Straßburg, einem Thomas wahrhaft geistesverwandten Dichter, der norwegischen Prosa des Mönches Robert von den Orkneys (von 1226), die dem französischen Original am getreuesten folgt, und der ziemlich freien englischen Nachdichtung „Sir Tristrem". Gottfrieds Übertragung fehlt der Schluß, der uns aber französisch erhalten ist.

Der Vater des Helden ist ein mächtiger Herr im Lande Armenia (d. h. Aremorica, die Bretagne). Er vermählt sich mit der Schwester des Königs Marke von Cornwall und fällt im ersten Jahr seiner Ehe in einer Schlacht. Seine Frau gebiert einen Knaben und stirbt. Der treue Marschall Roald nennt den Knaben Tristran und läßt ihm durch einen Meister eine ritterliche Ausbildung geben. Als er vierzehn Jahre alt ist, besucht er ein norwegisches Handelsschiff, das plötzlich mit ihm abfährt, ihn aber während eines Sturmes an der Küste von Cornwall aussetzt. Dort kommt er an den Hof seines Oheims Marke nach Tintajol, wo er bald durch seine Gewandtheit in den Künsten der Jagd, in der Beherrschung der Sprachen und im Harfenspiel allgemeine Bewunderung erregt. Roald, der seinen Pflegesohn sucht, findet ihn an Markes Hof und offenbart ihm seine Abkunft. Tristran wird zum Ritter geschlagen und zieht nach Armenia, um an dem Herzog Morgan, der den Tod seines Vaters verschuldet hat, Rache zu nehmen. Als er dies vollbracht hat und nach Cornwall zurückkehrt, erfährt er, daß ein gewaltiger Held aus Irland eingetroffen ist, der Morholt genannt, um einen Tribut in Empfang zu nehmen. Um dies zu verhindern, tritt Tristran ihm im Zweikampf gegenüber und tötet ihn; die Leiche wird von den Iren nach ihrem Land geschafft. Morholts Schwester, die Königin Isolt, flucht dem Mörder; sie zieht einen Splitter von Tristrans Schwert, der noch in dem Kopf der Leiche steckt, heraus und hebt ihn auf. Auch Tristran aber ist schwer verwundet worden, mit einer vergifteten Waffe; die Kunst der cornischen Ärzte kann ihm nicht helfen. In seiner Verzweiflung läßt er sich mit seiner Harfe in ein Schiff tragen; nur acht Schiffsleute begleiten ihn. Er nimmt den Namen Trantris an und wird vom Sturm an die irische Küste getrieben. Er findet in Dublin Aufnahme und wird bald wegen seines Harfenspiels so bewundert, daß die Königstochter Isolt ihn bittet, sie in dieser Kunst zu unterrichten. Die alte Königin Isolt aber ist eine große Heilkünstlerin; sie nimmt sich des armen Harfners an und heilt die Wunden, deren Ursprung sie nicht kennt. Dann aber kehrt er, da er erkannt zu werden fürchtet, nach Cornwall zurück.

In der Folge reden Marke seine Großen zu, er möge sich eine Gattin auswählen, und empfehlen ihm die irische Prinzessin Isolt. Er sendet Tristran als Brautwerber hinüber. Dieser wagt die Werbung nicht sogleich anzubringen und verweilt eine Zeitlang in Dublin. Obwohl er aber von Isolt durch jenen Splitter seines Schwertes als Mörder ihres Oheims Morholt erkannt wird, darf er, als er die Gegend von einem gefährlichen Drachen befreit hat, seine Werbung wagen, erhält die Hand der Isolt für seinen Oheim Marke und tritt mit ihr und seinen Leuten die Reise nach England an. Vor der Abfahrt braut die zauberkundige alte Königin Isolt aus allerlei Kräutern einen Liebestrank. Sie gibt diesen Trank der Zofe ihrer Tochter, Branguien, und weist sie an, ihn vor der Hochzeitsnacht Marke und Isolt trinken zu lassen. Bei der Überfahrt im Schiffe aber geschieht es, während Branguien hinausgegangen ist, daß aus Versehen Isolt und Tristran von dem Tranke trinken. Bis dahin hatte Isolt den Tristran im stillen gehaßt, weil er ihren Oheim getötet hatte; jetzt ist auf einmal der Haß in Liebe verwandelt, und die Wirkung des Trankes ist so stark, daß die beiden alles vergessen, was sie Marke und der guten Sitte schuldig sind. Doch sind sie klug genug, heimlich zu verfahren und nur Branguien in das Geheimnis einzuweihen, die, da sie den Trank nicht gehütet hat, einen Teil der Schuld trägt.

Das Schiff landet, und die Hochzeit findet statt. Da Isolt ein schlechtes Gewissen hat, bittet sie Branguien, in der ersten Nacht ihre Stelle bei Marke einzunehmen. Tristran kann als des Königs Neffe mit der Königin ungehindert verkehren, ohne daß dies irgend jemand auffällt. Es folgt dann eine Erzählung, wie Marke so schwach ist, daß er einem Iren Isolt als Belohnung für sein Harfenspiel überläßt, während Tristran sie zurückgewinnt, eine Szene, die der Geschichte vom Orpheus nachgeahmt scheint (s. die Abbildung, S. 114). Bald aber entstehen dennoch Gerüchte, daß die Königin mit dem Neffen des

Königs vertrauter lebe, als erlaubt sei. Verschiedene Umstände lassen auch Marke schließlich Verdacht schöpfen, und er will, daß Isolt vor Gericht gestellt werde, einen Reinigungseid leiste und durch das Anfassen eines glühenden Eisens ihre Unschuld darthue. Isolt aber veranlaßt Tristran, in ärmlicher Kleidung an einer Furt des Flusses zu warten, und läßt sich dann von ihm hinübertragen, so daß sie mit gutem Gewissen beschwören kann, kein Mann habe sie je in die Arme geschlossen als ihr Gemahl und jener Bettler, der sie soeben durch den Fluß getragen. Trotzdem muß sich zunächst Tristran in ein fernes Land begeben, dann wird sowohl er als Isolt verbannt, und endlich muß Tristran allein aufs neue in die Verbannung gehen. Er begibt sich nach der Bretagne, wo er mit dem Sohn des Herzogs, Kaerdin, Freundschaft schließt und dessen schöne Schwester Isolt kennen lernt. Da er Liebeslieder dichtet und den Namen Isolt im Refrain anbringt, glaubt Kaerdin, er sei in seine Schwester verliebt, und gibt sie ihm zur Gattin; doch lebt Tristran mit ihr ohne Neigung und ohne Gemeinschaft. Durch einen Zufall erfährt Kaerdin, wie kühl seine Schwester von Tristran behandelt wird. Er stellt diesen zur Rede und wird von ihm in das Geheimnis eingeweiht. Sie besuchen dann Markes Hof, wo Tristran mit Isolt und gleichzeitig Kaerdin mit Branguien eine Zusammenkunft hat. Verraten, entfliehen die beiden Freunde. Tristran kehrt zurück, um als Bettler an der Kirchthür Isolt zu sehen. Sie wirft ihm auch ihren Ring in den Becher, den er ihr hinhält; er muß dann aber unter den Stufen einer Halle ein elendes Dasein fristen, bis es ihm gelingt, noch einmal mit der Königin zusammen zu sein. Dann kehren die beiden Ritter zu Schiff nach der Bretagne zurück. Da bittet ein anderer Tristran, genannt der Zwerg, Tristran um Hilfe gegen seine Feinde, und in dem Kampf wird Tristran der Held durch ein vergiftetes Schwert verwundet. Er kann nur genesen, wenn seine frühere Geliebte, die Königin Isolt, ihn heilen will. Kaerdin macht sich daher auf und bewegt auch die Königin zur Überfahrt. Ein weißes Segel kündigt das Gelingen seiner Sendung an, aber Tristrans Gattin, von Eifersucht getrieben, nennt das Segel schwarz, und der Held stirbt.

Am Schluß folgt ein ansprechender Epilog, in welchem Thomas sein Werk den Verliebten widmet:

Von Thomas' Buch ist hier der Schluß.
Jedem Verliebten gilt sein Gruß:
Ob er in süßem Hoffen schwebt,
Von Neid erbleicht, vor Ingrimm bebt,
Ob wonnberauscht, ob gramverstimmt,
Jedwedem, der die Mär' vernimmt.
Traf ich's nicht allen nach Begehr,
Bemüht' ich mich darum doch sehr
Und ging getreu der Wahrheit nach,
Wie ich im Anfang es versprach,
Wie Form und Inhalt mir erschienen,
Daß sie als Vorbild möchten dienen,
Daß mir's geläng', das Werk zu schmücken,
Und manche Stelle mit Entzücken
Die Liebenden durchschaure,
In der Erinnrung daure.
Ein Tröster mög' das Büchlein sein
Bei Herzweh und bei Zweifelspein,
Bei Untreu, Unbill, Traurigkeit,
Jedweder Art von Liebesleid.

Thomas ist wahrscheinlich der erste französische Dichter, der die ritterliche Liebe schildert, und er schildert sie in ihrer verderblichen Schönheit, mit ihren verzehrenden Wonnen, ihrem herzzerreißenden und herzerhebenden Weh. Er schildert sie, wie sie mit elementarer Gewalt über die Kreatur hereinbricht, sie mit dämonischem Zwang unterwirft, mit zerstörender Flamme durchglüht. Jeder Gedanke Tristrans muß sich seiner Liebe unterordnen, die für ihn den alldurchdringenden Weltäther bildet. Kein Opfer scheint ihm zu groß, das er seiner Liebe bringt. Er nimmt durch Entstellungen die Gestalt eines Bettlers an, durch Kräuter und Salben das Äußere eines Aussätzigen. Seine Ehe mit der zweiten Isolt dient ihm nur als Folie für seine Liebe zur ersten. Wie man in seinem Herzen einer verstorbenen Geliebten einen Tempel errichtet, in dem man ihr Bild verehrt, so baut Tristran eine Wunderhalle, worin er das Bildwerk der Isolt aufstellt, um heimlich mit ihm reden zu können. So großartig war die Liebe bis dahin noch nie aufgefaßt, so gewaltig in ihren Wirkungen noch nie geschildert worden. Der Umstand, daß Thomas wahrscheinlich ein Geistlicher gewesen ist (er selbst scheint dies anzudeuten), macht seine intime Kenntnis und naturwahre Schilderung der Liebespsychologie nur um so pikanter. Auch der Dichter des ersten „Don Juan" war ein Mönch.

Der ganze Zauber aber wird auf einen Trank zurückgeführt, den die beiden aus Versehen trinken. Dieser Zaubertrank ist kein bloßes Symbol, doch darf daran erinnert werden, daß im Mittelalter oft gesagt wurde, daß man die Schönheit und Liebe mit dem Auge trinke. Und die Wirkung dieses Trankes erstreckt sich über das ganze Leben.

Mit Recht hebt Thomas in dem angeführten Nachwort hervor, daß er auch auf die Form Wert gelegt habe. Mit einer wahren Virtuosität versteht er es, die Sprache zu meistern, den Ausdruck der Seelenstimmung anzupassen und, was für seinen Stil charakteristisch ist, den Gedanken wechselnden Ausdruck zu verleihen. Sein deutscher Übersetzer, Gottfried von Straßburg, zeigt sich auch hierin ihm verwandt und kann uns mit seiner wundervollen Nachdichtung einigermaßen für den Verlust des Originals entschädigen.

Für einige Stellen hat Thomas Waces „Brut“ (vgl. S. 122) benutzt. Er dürfte auch Gedichte der Troubadours gekannt haben, denn einzelne seiner Stellen klingen an diese an. Daß er vor 1173 dichtete, scheint sich aus einer Anspielung zu ergeben, die bereits vor diesem Jahre bei einem Troubadour vorkommt.

Thomas erwähnt von Versionen, die von der seinen abweichen, nicht nur Sagen, sondern auch Handschriften. Sicher jünger als seine Dichtung (um 1195) ist die bereits erwähnte des Berol (vgl. S. 111), der, obwohl er nach seiner Sprache ein Dichter des Kontinents, vielleicht der Bretagne ist, doch die Landschaften von Cornwall aus eigener Anschauung zu kennen scheint. Ein Vergleich seiner Darstellung mit der des Thomas zeigt manche Unterschiede. Tristran heißt bei ihm von Leonois, eine Benennung, an die auch Thomas anspielt, und die sowohl auf Lothian im südlichen Schottland, als auf Leon in der Bretagne gehen kann. Marke, der bei Thomas über ganz Britannien herrscht und später als Arthur lebt, ist nach Berol König von Cornwall und Arthurs Zeitgenosse. Arthur wird überhaupt bei Thomas nur einmal erwähnt, wie es scheint, in Anlehnung an Gaufrids „Historia“. Berol hat ihn nebst Gavain und der Tafelrunde in die Handlung verflochten. Auch hat, wie erwähnt, der Liebestrank, den Berol englisch lovedris, d. h. lovedrink, benennt, bei ihm nur eine vorübergehende Wirkung, die drei Jahre dauert und dann erlischt. Der Name Isolt (so Thomas) lautet bei Berol Iselt oder Isalt.

Die Version Berols scheint, wie in Frankreich, auch in Deutschland weitere Verbreitung als die des Thomas gefunden zu haben: die beiden Fortsetzer Gottfrieds, Ulrich von Türheim und Heinrich von Freiberg, haben nicht Thomas, sondern Berol oder seiner Darstellung verwandte Texte zu Grunde gelegt. Hingegen folgt die Fortsetzung eines Niederdeutschen, von der nur ein Bruchstück erhalten ist, wirklich Thomas.

Wir besitzen außerdem noch den Schluß von Berols Gedicht in einer Prosaauflösung, die an den langatmigen Prosatristran in einer Handschrift angehängt ist und daher auch in den älteren Drucken dieses Romans vorgefunden wird. Hier wird Tristrans Tod wie bei Thomas erzählt, nur daß er den Todesstoß mit der vergifteten Lanze von Bedalis erhält, dem Gatten einer Schönen Gargeolain, als er sie mit seinem Schwager, der sie liebte, zu entführen versuchte.

Als Verfasser zweier größerer Romane ist Hue de Rotelande (wohl Rudland in Cleveland im nördlichen Yorkshire) zu nennen. Er nahm die Namen seiner Helden aus Statius und nannte den des einen Romans „Hippomedon“, den des anderen, der den ersten fortsetzt, „Protesilaus“. In jenem wird die Belagerung von Rouen (1174) erwähnt. Dieser ist Gilbert Fitz-Baderon gewidmet, der nach 1165 seinem Vater in der Lordschaft Monmouth folgte und vor 1190 starb. Gilbert hatte eine an französischen und lateinischen Büchern reiche Bibliothek, die Hue benutzen durfte. Hue lebte in Credenhill bei Hereford.

Hippomedon siegt in einem dreitägigen Turnier an jedem Tag in einer anderen Rüstung und verschwindet dann, ohne die Hand der Dame la Fiere zu beanspruchen. Die drei Farben der Rüstungen: Weiß, Rot, Schwarz, die in der gleichen Weise auch im „Cligés“, im Prosa Lancelot und im „Hue de Tabarie“ vorkommen, bedeuten nach der Auslegung des Dichters Keuschheit, Glaube, Tod. Im zweiten Teile des Romans tritt der Held in Narrentracht auf und befreit die Heldin aus den Händen eines rohen Bewerbers. Protesilaus ist der Sohn des Hippomedon. Sein Bruder Danaus verdrängt ihn nach Hippomedons Tode aus dem väterlichen Erbe; die Abenteuer, durch welche er schließlich wieder in den Besitz desselben gelangt, bilden den Inhalt des Romans.

Vielleicht an den Hof, sicher in die Zeit Heinrichs II. darf auch der Dichter **Robert de Borron** gesetzt werden, dem wir in seinem „Joseph von Arimathia“ einen Graalroman verdanken. Robert de Burun (so ist die anglonormannische Schreibung) war ein in Hertfordshire begüterter Ritter, der in einer undatierten Urkunde zwischen 1177 und 1203 mit seiner Frau Beatrix und seinem Sohn Roger Grundstücke zu Cockenhatch einem Kloster schenkte und gegen 1186 von König Heinrich II. Belohnungen in Empfang nahm. Daß dieser Ritter mit unserem Dichter identisch ist, ist sehr wahrscheinlich; denn dieser gehört in dieselbe Zeit, war Ritter und scheint, wenn wir einer Angabe des freilich nicht ganz zuverlässigen Prosa-Tristans trauen dürfen, das von Hertfordshire nicht allzu ferne Oxford besucht zu haben.

Robert beginnt seinen „**Joseph von Arimathia**“, der in kurzen Reimpaaren geschrieben ist, mit Christi Leidensgeschichte.

Das Gefäß, dessen sich Christus bei der Stiftung des Abendmahls bedient, wird ein Symbol Christi und hat ganz ähnliche Schicksale wie Christi Leib. Es wird wie Christus dem Pilatus überliefert und von diesem mit Christi Leichnam dem Joseph von Arimathia übergeben. Christi Blut wird darin aufgefangen. Als dann Joseph von den Juden in einen Turm geworfen worden ist, erscheint ihm Christus und überreicht ihm das Gefäß mit den Worten: „Drei Personen sollen nacheinander Hüter dieses Gefäßes sein. Du bist der erste der drei. Das Abendmahl wird symbolisch dein Verfahren bei Christi Begräbnis darstellen.“ Nachdem Joseph zweiundvierzig Jahre im Gefängnis verbracht hat, wird er bei der Zerstörung von Jerusalem daraus befreit. Er wandert mit seiner Schwester, seinem Schwager Bron (oder Hebron) und anderen in ein fernes Land. Dort verkündet der Heilige Geist Joseph, er solle einen von Bron gefangenen Fisch vor das heilige Gefäß auf den Tisch legen und sich mit seinen Gefährten der Gnade, die dem Gefäß innewohne, erfreuen. Es heißt Graal, weil nur die seine Nähe empfinden, die es freundlich (en gre) aufnehmen; die nichts davon spüren, werden dadurch als sündhaft erwiesen. Die so als sündhaft Ermittelten ziehen in andere Länder, die Zurückbleibenden, darunter ein gewisser Petrus, versehen täglich um die dritte Stunde, die Zeit der Messe, den Dienst des Graals. Als sich ein Unwürdiger Namens Moses auf den leeren Stuhl zur Rechten Josephs setzen will, wird er samt dem Stuhl von der Erde verschlungen. Bron hat zwölf Kinder. Ein Engel verkündet, elf würden heiraten und dem zwölften, der ledig bleiben solle, unterthänig sein. Dieser (er heißt Alain) zieht mit den Brüdern in ein fremdes Land. Auch Petrus zieht auf eine Botschaft vom Himmel nach Westen in die Thäler von Avaron. Ein Engel prophezeit weiter, Bron, der reiche Fischer (so heißt er, weil er den Fisch für den ersten Graalsdienst gefangen hat), solle Josephs Nachfolger als Graalhüter werden und von diesem die Geheimnisse des Graals erfahren. Alle sollen nach Westen ziehen und Bron Halt machen, wo das Herz es ihm gebietet. Sein Enkel sei bestimmt, der letzte Graalshüter zu sein. Drei Tage nach Petrus macht Bron sich auf die Reise.

Robert sagt dann, er wolle die Auskunft über die Schicksale Alains, Petrus', Moses' und Brons seinen Lesern einstweilen schuldig bleiben und zunächst etwas anderes berichten. Er fährt fort: „Damals, als ich sie mit Herrn Gautier, der von Montbelyal war, in Ruhe erzählte, war die große Geschichte des Graals noch von niemand erzählt worden.“ Dann aber geht er zu dem neuen Abschnitt über und erzählt die Geschichte des Zauberers Merlin bis zu Arthurs Krönung auf Grund von Gaufrid (vgl. S. 109).

Von diesem „**Merlin**“ ist uns nur der Anfang erhalten; doch kennen wir den Inhalt bis zum Schluß aus einer Prosaauflösung, die außer dem „Joseph“ den vollständigen „Merlin“ umfaßt. Die Szene im Eingang (Christus befreit die Erzväter aus dem Höllenrachen; s. die Abbildung, S. 144) knüpft an das Evangelium Nikodemi an.

Gautier von Montbéliard, auf den sich Robert beruft, war zwischen 1150 und 1160 geboren, wurde 1183 Nachfolger seines Vaters als Graf von Montfaucon und verließ Frankreich 1199, um ins Heilige Land zu ziehen. Er starb 1212 in Cypern. Ob Robert in Frankreich oder in England mit ihm zusammengewesen ist, läßt sich nicht feststellen.

Graal (provenzalisch grazal) heißt in den ostfranzösischen und provenzalischen Mundarten eine Mulde. Das Wort kommt vom lateinischen gradalis, weil diese Mulde eine stufenweise Anordnung von allerlei Gerichten zugleich ermöglichte, ähnlich unserem Kabarett. Robert bezeichnet so die Abendmahlsschüssel, die er mit der Schale, in der Christi Blut aufgefangen wird, und mit der den Grabstein bedeutenden Patina des Meßopfers identifiziert. Benutzt hat er das Evangelium Nikodemi und die Veronikalegende; außerdem die „Gemma animae“ (Der Edelstein der Seele) des Honorius oder einen ähnlichen Text, der mit dem Meßopfer die Grablegung Christi symbolisch in Verbindung bringt. Der Fisch gilt von alters her für ein Symbol Christi, und so ist diese Darstellung aus der Verschmelzung mehrerer legendenhafter Züge zu einem Ganzen hervorgegangen.



Das Grabmal des Richard Löwenherz in Fontevrault. Nach einer Zeichnung des 17. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris.

Bei dem Graal, so wie er hier erscheint, sind keltische Züge nicht ersichtlich. Nur die Namen Alain und Avaron knüpfen an die Bretagne an. Diese Anknüpfung mochte durch den „Merlin“ nahegelegt sein; denn beide Namen finden sich bei Gaufrid.

Avaron, gewöhnlich Avalon, die Apfelinsel, nach der Arthur entrückt sein sollte, wurde schon von dem Historiker Wilhelm von Malmesbury um 1130—35 mit Glastonbury identifiziert, wo man das Grab Arthurs und seiner Gattin zeigte, und wohin nach der Angabe desselben Schriftstellers Joseph von Arimathia zwölf christliche Missionare geführt hatte. Wahrscheinlich war es nicht Robert selbst, der an diese Sagen anknüpfte, sondern der Verfasser eines verlorenen lateinischen Graalbuchs, das Roberts Quelle bildete.

König Heinrich II. starb am 6. Juni 1189 in Chinon, in Frankreich, wo seine Wiege gestanden hatte. Nach einer Regierung voll großer Erfolge, aber auch voll schmerzlicher Erfahrungen, war er zuletzt, von seinen eigenen Söhnen und von dem König von Frankreich befriegt, aufs Krankenlager gesunken; er soll gestorben sein, als er an der Spitze der Liste der von ihm Abgefallenen den Namen seines Sohnes Johann las.

Richard Löwenherz (s. die nebenstehende Abbildung), der ihm auf dem Throne folgte, war zwar in England geboren, hatte aber den größten Teil seines Lebens als Graf von Poitou und aquitanischer Herzog in Südfrankreich verbracht; er war nach Abstammung, Erziehung und Sprache Franzose. Er hatte an der Poesie der Troubadours Gefallen gefunden und sich selbst in französischer Sprache als Dichter versucht. Im Jahre 1192 war er im Heiligen Land von dem Herzog Hugo von Burgund in unflätigen Liedern angegriffen worden und hatte in ähnlichem Ton darauf geantwortet; doch erfahren wir hiervon nur aus dem Bericht einer Chronik. Auch die beiden erhaltenen Gedichte fallen erst in die Zeit seiner Regierung.

Das eine ist eine Rotrouenge (Gedicht mit Refrainzeilen am Strophenschluß), die er im Winter 1193/94 seiner Schwester, der Gräfin Marie von Champagne, aus der Gefangenschaft sendet, und worin er bittet, endlich seine Auslösung zu bewirken. Das andere ist 1196 an den Dauphin von Auvergne gerichtet, dem Richard Beistand gegen Philipp II. August zugesagt hatte, ohne später dies Versprechen zu halten, und dem er nun Vorwürfe macht, daß er sich Philipp unterworfen habe.

Die Sprache dieser Gedichte ist kräftig und klar. Der Ausdruck des Serventes von 1196 erinnert mit seinen prickelnden, das Ehrgefühl aufstachelnden Worten an Bertran de Born (vgl. S. 77), der Richard lange Zeit nahegestanden hatte.

Das erste bedeutende Ereignis aus Richards Regierung, der dritte Kreuzzug, wurde von einem Normannen, Ambroise, beschrieben, der in Richards Gefolge daran teilgenommen hatte und eher ein Spielmann als ein Krieger gewesen zu sein scheint. Er hatte nähere Beziehungen zu Evreux und schloß seine Chronik nicht vor 1196 ab, schildert lebendig und anschaulich und nimmt natürlich für die Engländer und gegen die Franzosen Partei. Sein Werk: „Histoire de la guerre sainte“ (Geschichte des heiligen Kriegs), ist für die Geschichte des dritten Kreuzzuges eine Quelle ersten Ranges und hat auch bald eine lateinische Bearbeitung in dem „Itinerarium regis Richardi“ (Reisebuch König Richards) von Richard, dem Prior von Trinity (Kirche in London), erfahren.

Aus dem Ende des 12. Jahrhunderts haben wir auch zwei französische Gedichte von einem Verfasser lateinischer Epigramme, Simon de Fraxino (in einem Akrostichon nennt er sich Simund de Fresne), Kanonikus der Kathedrale zu Hereford. In zierlichen Reimpaaren aus Siebensilblern geschrieben, handeln sie von „Dame Fortune“ (Frau Fortuna) und von „Sankt Georg“. Für jenes ist des Boëthius „Consolatio philosophiae“, für dieses eine lateinische Legende verwertet worden.

Ein Ereignis von großer Tragweite auch für die Litteratur- und Sprachgeschichte war die Zurückgewinnung der Normandie durch König Philipp II. August im Jahre 1204. In die Zeit der Kämpfe zwischen Engländern und Franzosen, die sich in dieser Provinz abspielten, versetzt uns lebhaft der „Romanz des Franceis“ des Andreu von Coutances, von dem wir auch eine offenbar erst später geschriebene gereimte Übersetzung des Evangeliums Nikodemi haben.

Der sogenannte „Roman von den Franzosen“ beginnt in der Form einer Urkunde König Arflets (d. h. Alfreds) von Northumberland an die Biertrinker und besteht aus einreimigen Strophen von je vier Achtsilblern. Erst wird erzählt, wie Arthur dem König von Frankreich (Frolles, d. h. dem aus Gaufrid bekannten Flollo) sein Land abnimmt, ohne daß sich Frolles auch nur zur Wehr setzt. Dann werden die Franzosen wegen ihrer Gewohnheiten, besonders beim Essen und bei der Zubereitung der Speisen, verhöhnt. Die wenig geistreiche Satire hätte nach der Rückeroberung der Normandie durch Philipp II. gar keinen Sinn mehr gehabt.

---

4. Die Dichtung im Königreich Frankreich bis 1204.

Die königliche Familie stand in Frankreich der französischen Litteratur, die in England früh eine Pflege gefunden hatte, kalt gegenüber. Erst die schöne Eleonore brachte den litterarischen Geschmack in die höheren Kreise Frankreichs, nachdem sie sich im Jahre 1137 mit König Ludwig VII. vermählt hatte, der sich 1152 zu seinem und seines Landes Unheil wieder von ihr scheiden ließ. Sie selbst hat für die Litteratur weit mehr in ihrer zweiten Ehe gethan, wo ihr Geschmack mit dem ihres Gatten zusammenstimmte. Ludwig VII. war ein charakterschwacher, engherziger Fürst, dessen asketische Frömmigkeit von dem lebenslustigen Sinn Eleonorens so sehr abstach, daß diese es offen aussprach, sie sei einem Mönch, nicht einem König vermählt. Doch

hat sie ihre Vorliebe für die französische Dichtung auf ihre Töchter übertragen, auf Alix, seit 1152 die Gattin Thibauts V. von Blois, der 1191 vor Akkon fiel, und auf die ältere Marie, seit 1164 die Gattin Heinrichs I. von Champagne, eines Bruders Thibauts.

Zum Teil ist es dem Einfluß dieser Fürstinnen zuzuschreiben, wenn in dem Geschmack der vornehmen Kreise ein Umschwung eintrat. Dieser betraf zunächst die Stoffe der Dichtung. Wenn bis dahin der Roman neben den Chansons de Geste nur durch einige Bearbeitungen antiker Dichtungen vertreten war, wurde er jetzt durch die keltischen Sagen von Arthur und dessen Rittern sowie durch allerlei Erzählungen verschiedener, besonders aber orientalischer Herkunft bereichert. Man pflegt die Benennung Abenteuerroman, die eigentlich auch den Arthurroman umfaßt, auf die zweite Gattung zu beschränken, um auch für diese eine bestimmte Bezeichnung zu haben. Während die Chansons de Geste die verschiedenen Stände gleichmäßig ergötzten, wandten sich die neueren Gattungen, besonders der Arthurroman, nur an die ritterlichen Kreise. Dem entsprechend ist das Interesse ganz auf Waffengewandtheit und Frauendienst gerichtet. Während dort das Element des Wunderbaren nur ganz spärlich erscheint, findet man es hier auf Schritt und Tritt, Riesen und Zwerge, Zauberer und Feen, unsichtbar machende Ringe, allerlei Zauberwerk und Geisterspuk. Oft wiederholt sich ein Motiv, das an das Tabu gewisser Naturvölker erinnert: wer ein umzäuntes Grundstück betritt, über eine Brücke reitet oder sonst eine bestimmte Handlung vollzieht, muß mit einem Gewappneten einen Kampf bestehen, der dem Unterliegenden die allerschlimmsten Bedingungen auferlegt. Auch durch irgend ein Geheimnis, das erst später seine Aufklärung findet, wird die Spannung erhöht. Neben der Verehrung des Ritters für die von ihm geliebte Frau fehlt es nicht an Schilderung der Neigung, die zur Ehe führt oder der Liebe zwischen Ehegatten, woraus schon zu entnehmen ist, daß sich der raffinierte Frauendienst der Provenzalen, obwohl er dem Norden bekannt wurde, dort doch niemals völlig eingebürgert hat.

Am Hofe Thibauts V. lebte der Dichter Gautier von Arras, der, da er für einen nichtpicardischen Herrn schrieb, seine heimatlichen Sprachformen nach Kräften abstreifte und die Mundart von Isle de France zu treffen suchte. Sein erster Roman ist der „Eracles“ (Heraclius). Da außer Balduin IV. vom Hennegau auch die Gräfin Marie darin als Gönnerin des Dichters genannt wird, so kann der Roman nicht vor 1164 verfaßt sein.

Er zerfällt in zwei Teile, die nur durch die Person des Eracles lose verknüpft sind. In dem ersten, der an Erzählungen von Merlin erinnert und auf den Inhalt eines griechischen Romans zurückgeht, wird der Knabe Eracles, der für die Natur der Steine, Pferde und Frauen einen wunderbaren Scharfblick besitzt, von seiner Mutter an den Kaiser Fokas verkauft, dem er verschiedene Proben seiner Weisheit ablegt. So entdeckt er für den Kaiser die trefflichen Eigenschaften der Athenaïs, mit der sich der Kaiser infolgedessen vermählt. Als aber der Kaiser, im Begriff, einen Feldzug zu unternehmen, die Kaiserin in einen Turm einsperrt, um während seiner Abwesenheit ihrer Treue sicher zu sein, ist Eracles der Meinung, daß dieses Mißtrauen das gerade Gegenteil des Beabsichtigten zur Folge haben wird, und so geschieht's. Als die Kaiserin bei Gelegenheit eines Festes aus ihrem Gefängnis herausgelassen wird, fängt sie mit einem Ritter Parides eine Liebschaft an, und als der Kaiser nach seiner Rückkehr hiervon erfährt, läßt er sich von ihr scheiden. Der zweite Teil des Romans zeigt Eracles nach dem Tode des Kaisers als dessen Nachfolger. Der Held gewinnt das Stück vom heiligen Kreuz, das der Perserkönig Cosdroés (der historische Chosroes) entführt hatte, diesem wieder ab und bringt es nach Jerusalem zurück.

Da die byzantinische Quelle dieses Romans uns nicht erhalten ist, so können wir nicht feststellen, welche Änderungen sich der Dichter ihr gegenüber erlaubt hat. Sicherer können wir in dieser Hinsicht Gautiers zweiten Roman beurteilen: „Ille und Galeron“ (Namen, die der Geschichte der Bretagne entlehnt sind). Dieses Werk ist Beatrix von Burgund, der zweiten

Gemahlin Kaiser Friedrichs I., zu ihrer Krönung (1167) oder bald nachher gewidmet, denn der wiederholte Hinweis auf die Krönung in Rom hätte keinen Sinn, wenn dieses Ereignis einer schon entschwundenen Vergangenheit angehörte. Gautier nahm den Stoff aus dem letzten Lai der Marie de France (vgl. S. 128) und spann ihn zu einem Romane aus.

Dem Lai zufolge lebt in der Bretagne ein Ritter Eliduc mit seiner Gattin Guildeluec in glücklicher Ehe und steht bei dem König in hoher Gunst, bis Neider ihn bei dem Lehnsherrn verklagen, dieser ihm sein Wohlwollen entzieht und Eliduc, seiner klagenden Frau treue Liebe auch nach der Trennung versprechend, nach England übersetzt. Dort nimmt er Dienst bei dem alten König von Exeter und befreit das Land von einem Feind, der es arg bedrängte, weil der König ihm seine einzige Tochter versagt hatte. Diese Tochter, Guilliadun, verliebt sich in den tapfern Fremden, und auch er empfindet gegen seinen besseren Willen — denn die Eide, die er beim Abschied seiner Gattin schwor, sind unvergessen — Neigung für das Königskind. Nach vergeblichem Kampf mit sich selbst tritt er mit Guilliadun ins Einvernehmen, verschweigt ihr aber, daß er schon eine Frau hat. Nun kommen Boten aus der Bretagne, um ihn gegen die Feinde, die seinen alten Lehnsherrn arg bedrängen, zu Hilfe zu bitten. Er folgt der Aufforderung, ist aber daheim bei seiner treuen Frau düster und still und fährt, nachdem er die Feinde besiegt hat, eilends wieder nach England zurück, wo er an einem versteckten Orte heimlich landet. Er schickt einen Boten zu der Königstochter, die, außer sich vor Freude, in der Nacht ihres Vaters Schloß verläßt und zu dem Schiff des Geliebten eilt, das ohne Zögern absegelt. Unterwegs bricht ein Sturm aus, und einer von den Schiffern ruft, daran sei nur Eliduc schuld, der daheim ein eheliches Weib habe, jetzt aber eine andere entführe. Als Guilliadun diese Worte vernimmt, sinkt sie zur Erde. Nach der Landung trägt Eliduc die scheinbar Tote in eine einsame Waldkapelle und legt sie vor dem Altar nieder. Dann begibt er sich in seine Behausung, wo seine Frau ihn liebevoll empfängt und nicht begreift, weshalb er trüb und finster bleibt. Da er sich zuweilen heimlich in den Wald begibt, läßt sie einen Diener ihm folgen und sucht endlich selbst die Kapelle Guilliaduns auf. Sie bewundert die Schönheit des Mädchens, ruft es durch eine rote Blume ins Leben zurück und tröstet die Klagende damit, daß sie ins Kloster gehen und ihr Eliduc überlassen will. So geschieht's. Eliduc verlebt in der neuen Ehe glückliche Jahre und tritt dann in ein Mönchskloster ein, während Guilliadun Nonne wird in dem Kloster Guildeluecs, deren edler Entsagung sie ihr Glück verdankte.

Ein Vergleich des Lai mit dem Roman fällt keineswegs zu gunsten des letzteren aus, der mehr als sechsmal so lang ist wie jener. Doch sind die Abweichungen Gautiers charakteristisch. Die Namen sind geändert: der Ritter heißt Ille (Sohn eines Eliduc!), seine Frau Galeron, seine Geliebte Ganor. Die Thatsachen sind im wesentlichen dieselben geblieben, doch ist die Schiffbruchsepisode und die Belebung der Toten weggelassen und durch anderes ersetzt. Auch die erste Entfernung des Ritters von seiner Frau wird anders motiviert: er verliert in einem Turnier das linke Auge und mag so entstellt seiner Gattin nicht entgegentreten. Diese Motivierung, die in einer altdeutschen Erzählung wiederkehrt, hängt offenbar mit einer am Hofe von Champagne erörterten Frage zusammen, die wir aus dem Kaplan Andreas kennen: ob eine Dame ihrem Liebhaber, der im Kampfe eine Entstellung davongetragen, z. B. ein Auge verloren habe, daraufhin den Abschied geben dürfe (was verneint wird). Überhaupt ist die Minne, die bei Marie de France noch auf dem älteren, unbefangenen Standpunkt steht, von Gautier schon in die höfische Sphäre gerückt. Das Benehmen der Königstochter ist für die Zeit moderner: sie verliebt sich zwar in Ille zuerst, bewahrt aber tadellose Zurückhaltung. Und da zwei Neigungen nicht in einem Herzen gleichzeitig wohnen können, so erwidert der Ritter ihre Liebe nicht und ist erst bereit, sie zu ehelichen — aus Mitleid, nicht aus Liebe —, als er erfahren hat, daß seine Frau verschwunden sei. So macht auch er sich keines Verstoßes schuldig. Daß Gautiers Roman dem Arthurroman von Christian vorausliegt oder doch spätestens mit Christians Anfängen gleichzeitig ist, läßt sich wohl daraus entnehmen, daß der Verfasser bei den Personen- und Ländernamen, die er einführt, weit mehr die Karlssage als die Arthursage benutzt hat. Es finden sich wie im „Erec" Beziehungen zu den Chansons de Geste.

Am Hofe der Gräfin Marie fand auch Christian von Troyes Förderung, der Meister der eleganten und anmutigen Erzählungskunst, der den Arthurroman in die höfische Litteratur einführte und damit für die französische Litteratur wie für die Litteratur des Mittelalters überhaupt einen neuen, reichlich fließenden Quell hervorspringen ließ.

Über das Leben Christians wissen wir wenig mehr als nichts. Daß er aus der Hauptstadt der Champagne stammte, besagt sein Name. Er erregte durch seine Dichtungen die Aufmerksamkeit der Gräfin Marie und fand zuletzt in dem einflußreichen Grafen Philipp von Flandern und Elsaß einen Gönner. Er scheint vor dem Ende des 12. Jahrhunderts gestorben zu sein.

Auf Grund einer Stelle des „Lancelot" glaubt Gaston Paris vermuten zu dürfen, Christian sei Waffenherold gewesen. Daß er ein Mann von gelehrter Bildung war, zeigen schon seine vermutlich ersten Werke, Übersetzungen aus Ovid. Wir wissen von ihm selbst, daß er die „Ars amandi" in französische Verse gebracht hatte; doch ist uns dieses Werk nicht erhalten. Dagegen besitzen wir von zwei Episoden, die er aus den „Metamorphosen" aushob (Pelops, Philomena), wenigstens die zweite, die ein Dichter des 14. Jahrhunderts in seinen „Ovide moralisé" eingeschaltet hat. Christian nennt sich darin mit einem Beinamen (Crestiien li Gois), der weder von ihm noch von seinen Zeitgenossen sonst erwähnt wird.

Verloren ist dann gleichfalls sein „Tristan", und dieser Verlust ist einer der empfindlichsten in der ganzen mittelalterlichen Litteratur. Denn vielleicht war er der erste zur Verherrlichung der ritterlichen Minne gedichtete Roman, für dessen Darstellung die leider verlorene Übersetzung der „Ars amandi" eine gute Vorschule gebildet haben muß. Möglich, daß ein Teil des späteren Prosaromans auf der verlorenen Dichtung beruht.

Hatte der „Tristan" ein schuldiges Liebesverhältnis zur Grundlage, so waren die beiden folgenden Romane des Dichters einer Schilderung der erlaubten Liebe gewidmet: der erste der treuen Liebe zweier Ehegatten, der zweite der treuen Liebe eines jungen Paares. Der erste, „Erec", ist nach einem Helden von König Arthurs Tafelrunde benannt.

Obwohl er ein Königssohn ist, folgt Erec der Neigung seines Herzens und erhebt Enide, die Tochter eines armen Mannes, zu seiner Gattin. Nachdem er sie am Hofe seines Vaters zu Carnant (in Wales) feierlich eingeführt hat, vergißt er in ihrer holden Gegenwart der ritterlichen Waffenthaten, bis sie ihm dies selbst zum Vorwurf macht. Da bricht er sogleich auf, nur von Enide begleitet, und verbietet ihr, um sie für den Vorwurf zu strafen, mit dem sie das Recht der Gattin überschritt, zugleich aber, um ihre treue Liebe auf die Probe zu stellen, zu ihm zu sprechen. Allerlei Abenteuer werden von ihm siegreich bestanden, bei denen sie ihm durch ihre Warnungen das Leben rettet; stets aber wird sie von ihm für diese Warnungen ausgescholten, weil sie damit sein Verbot übertreten hat. Sie bereut schwer ihr unbedachtes Wort, bleibt ihrem Gatten in den schwierigsten Lagen treu, und als dieser durch eine Reihe der kühnsten Thaten seinen Heldenmut gezeigt hat, findet die Versöhnung statt, und Erec wird nach seines Vaters Tode in Nantes zum König gekrönt, das er von Arthur als Lehen erhält.

Der „Erec" verrät sich durch mehreres als ein Jugendwerk. Während Christian später den Reim mit großer Sorgfalt behandelt, erlaubt er sich hier an vereinzelten Stellen bloße Assonanzen. Er gibt lange Namenregister, die er später vermieden hat, erwähnt die Chansons de geste, was in späteren Arthurromanen seltener wird, bezeichnet den ersten Abschnitt mit dem Ausdruck des Volksepos (vgl. S. 21) als ersten vers und citiert häufig Sprichwörter. Dagegen zeigt sich schon hier das fesselnde Erzählertalent, die elegant dahinfließende Sprache, die anschauliche Schilderung, die den staunenden Leser an die größten Wunder glauben läßt, die psychologische Wahrheit in den Selbstgesprächen der handelnden Personen. Allerdings wird die Einheit des Ganzen durch den beständigen Wechsel der Abenteuer gefährdet, doch ist dies im „Erec" weniger als sonst fühlbar, da das Ganze von einem Grundgedanken durchzogen ist. Leider schließt dieser vor dem

Schlußabenteuer, das in obiger Analyse übergangen ist, ab, obwohl es dem Dichter ein Leichtes gewesen wäre, die Versöhnung der Gatten an das Ende statt vor den Beginn dieses Abenteuers zu setzen. Die schnöde Behandlung der Enide durch Erec zeigt recht deutlich, wie wenig das Verhältnis unter Ehegatten von den Anschauungen des Frauendienstes berührt wurde. Die freie Bearbeitung des „Erec“ durch Hartmann von Aue ist nächst dem „Lanzelot“ Ulrichs von Zatzikon der älteste Arthurroman in deutscher Sprache.

In dem anderen Liebesroman Christians, dem „Cligés“ (s. die farbige Tafel bei S. 112), wird ein Stoff behandelt, den zwar der Dichter lose an den Arthurkreis anzuknüpfen versucht hat — die Mutter des Helden ist eine Schwester Gauvains, der im „Erec“ auftritt —, der jedoch offenbar byzantinischen Ursprungs und der damals in Frankreich bekannten, aber nicht litterarisch behandelten Sage von Salomon und Marcol verwandt ist. Schon der altgriechische Roman „Abrokomas und Anthia“ des Xenophon von Ephesos ist ähnlichen Inhalts.

Gleich Tristan verliebt sich Cligés in die Braut seines Oheims, des Griechenkaisers Alis (Alexius). Er findet bei Fenice Gegenliebe, und auch hier muß ein Zaubertrank zu Hilfe gerufen werden, den Fenicens Amme, die zauberkundige Thessala, bereitet, und der Alis im Traum die Erfüllung seiner höchsten Sehnsucht vorspiegelt. Nachdem Cligés an Arthurs Hofe Heldenthaten vollführt hat, kehrt er nach Griechenland zurück und setzt sich mit Fenice in heimliches Einvernehmen. Ein von Thessala bereiteter Trank versenkt Fenice in einen todähnlichen Schlummer, wie Julia in Shakespeares „Romeo“. Sie wird in einem besonders hergerichteten Sarge begraben, dann aber nachts von Cligés in einen einsam gelegenen, für diesen Zweck erbauten Wunderturm getragen, wo sie wieder zum Leben erwacht. Da führen nun in der Einsamkeit des Turmes und des anstoßenden herrlichen Baumgartens die Liebenden über ein Jahr lang ein seliges Minneleben, bis sie ein Ritter zufällig entdeckt und dem Kaiser Mitteilung macht. Sie wissen sich der Verfolgung durch die Flucht an Arthurs Hof zu entziehen, und bald bringt die Nachricht von des Kaisers Tod Cligés die Krone und dem Roman die Lösung.

Christian will die Geschichte einem (offenbar lateinischen) Buch entnommen haben, welches der Kathedrale zu Beauvais gehörte, und es ist möglich, daß eine kurze Erzählung in französischer Prosa (in dem Roman „Marque de Rome“) den Inhalt dieser Quelle in den Hauptzügen wiedergibt. Wir dürfen aber auch ohne diesen Text annehmen, daß die allzu ausführliche Erzählung der Thaten von Cligés' Vater und Cligés selbst an Arthurs Hof Erfindungen des französischen Dichters sind, und daß dieser auch den ersten Zaubertrank Thessalas ausgedacht hat, um einer naheliegenden Kritik zu entgehen, die man offenbar seinem „Tristan“ gemacht hatte: eine Frau wird degradiert, wenn sie mit zwei Männern zu gleicher Zeit Gemeinschaft hat.

Mit dem „Lancelot“, gewöhnlich „Le Conte de la charrette“ (Die Erzählung von dem Karren) genannt, kehrt Christian wieder völlig zu dem Arthurkreise zurück.

Meleagant, der Sohn des Königs von Gorre, hält viele Ritter und Damen aus Arthurs Reich in seiner Gefangenschaft; doch will er sie in ihre Heimat zurückkehren lassen, wenn einer von Arthurs Helden mit ihm um den Besitz der Königin Guenièvre, der Gemahlin Arthurs, kämpft und ihn im Kampfe überwindet. Der Seneschal Ke (sonst auch Keu, Kei) begibt sich mit der Königin an den von dem Fremden bezeichneten Ort, wird aber von Meleagant besiegt und mit der Königin gefangen fortgeführt. Gauvain zieht aus, um sie zu befreien, und trifft unterwegs mit Lancelot zusammen. Als ihnen ein Zwerg mit einem Karren begegnet — auf einen solchen zu steigen, galt für sehr entehrend, weil der Karren damals als Pranger benutzt wurde — und dem Lancelot die Königin am folgenden Morgen zu zeigen verspricht, wenn er den Karren besteige, da zögert Lancelot nur zwei Schritte lang und springt dann entschlossen auf den Karren, bis der Zwerg ihn wieder herabkommen heißt. Er erfährt dann, daß kein Fremder, der das Land Gorre betreten hat, aus demselben zurückkehren kann, und daß dieses Land nur zwei Zugänge hat: eine schmale Brücke, die tief unter Wasser liegt, und eine andere, die nicht breiter als eine Schwertschneide ist. Nach verschiedenen Abenteuern gelangen die beiden Helden an die Brücken. Gauvain wählt die erste, Lancelot die zweite. Es gelingt Lancelot, auf Händen und Füßen über die Schwertbrücke zu

kriechen. Er stellt sich Meleagant zum Zweikampf und ist im Begriff, ihn zu überwinden, als der König von Gorre ihm durch Guenièvre Einhalt gebieten läßt. Ihm soll zwar die Königin ausgeliefert werden, doch soll er bereit sein, an Arthurs Hof mit Meleagant alljährlich aufs neue zu kämpfen. Mit der Königin erhalten auch alle Gefangenen des Landes Gorre die Freiheit. Gauvain ist auf der Wasserbrücke mit knapper Not dem Ertrinken entgangen und begibt sich, als er von der Befreiung der Königin hört, an Arthurs Hof zurück. Durch den hinterlistigen Meleagant wird Lancelot verräterischerweise in einen einsamen Turm eingesperrt und darin gefangen gehalten.

Hier bricht Christian das Gedicht ab; sein Freund Godefroi de Leigni (wahrscheinlich Lagny bei Meaux) hat es ohne Verzug auf des Dichters Wunsch zu Ende geführt.

Lancelot wird von der Schwester seines Feindes, der er früher einen Dienst geleistet hatte, aus dem Gefängnis befreit und kämpft an Arthurs Hof den festgesetzten Zweikampf mit Meleagant zu Ende, indem er diesem schließlich den Kopf abschlägt.

Dieses Gedicht zeigt uns Christian in Beziehung zur Gräfin Marie von Champagne: der Dichter sagt uns, daß er seiner Gönnerin den Stoff und den Geist (la matiere et le sen) seines Romans verdanke. Wenn wir von dem Stoff zunächst absehen und uns die Frage vorlegen, was unter dem „Geiste“ des Romans zu verstehen sei, so kann die Antwort kaum zweifelhaft sein: Christians „Lancelot“ überträgt die Ansichten der Troubadours von der ritterlichen Liebe aus dem Süden in den Norden, aus der lyrischen Poesie in die erzählende Dichtung. Zwar zeigt schon der Tristan-Dichter Thomas Bekanntschaft mit der Troubadourpoesie (vgl. S. 130); auch er läßt seinen Helden im Dienst der Liebe die allerentehrendsten Stellungen einnehmen, wobei dessen wahrer Wert nicht nur keine Einbuße erfährt, sondern sich erst recht zu bewähren scheint. Hingegen fehlt bei Thomas noch die raffinierte Sophistik, das verstandesmäßige Element, das bei Christian hinzukommt und offenbar zuerst in seinem „Lancelot“ zu Tage tritt, also auch dem verlorenen „Tristan“ Christians noch gefehlt haben wird. Lancelot zeigt Guenièvre gegenüber einen reinen Sklavengehorsam, und charakteristisch wie dieses Eingehen auf jede Laune der Geliebten ist auch der einzige Fall, in dem sich Lancelot gegen diese versündigt hatte. Als er den Karren trifft, den zu betreten für entehrend galt, und der Zwerg ihm am anderen Morgen den Anblick der Geliebten in Aussicht stellt, wenn er den Karren besteige, da zögert er im Kampf zwischen Ritterehre und Minnepflicht zwei Schritte lang, ehe er der letzteren folgt. Dieses kurze Zaudern wird ihm nachher von Guenièvre zum Vorwurf gemacht.

Wahrscheinlich hat die Gräfin Christian mit dem Liebesideal bekannt gemacht, das er in dem Verhältnis des Lancelot zur Königin Guenièvre zur Darstellung brachte, und das von den Troubadours ausgeklügelt worden war. Marie aber war die Tochter einer Provenzalin, eine Nachkommin des ältesten Troubadours, und sie hatte selbst Troubadours an ihrem Hofe, wie den Schmied volltönender Phrasen, Richard von Barbézieux, der ihr ein Gedicht über das Wesen der Minne widmete, worin er sie mit „Paradies“ anredet und ihre litterarische Bildung preist.

Der „Lancelot“ weicht aber noch in einem anderen Punkte von den früheren Romanen Christians ab: er ist ohne den klaren Zusammenhang, ohne das allmähliche Fortschreiten in der Erzählung geschrieben. Die Ereignisse werden auseinander gerissen, und es bleibt dem Leser überlassen, den Zusammenhang herzustellen. Dazu kommt zuweilen eine beabsichtigte Unbestimmtheit in den Angaben. Als Gauvain auf einem ganz erschöpften Pferde einen Ritter heranjagen sieht, gibt er ihm auf dringendes Bitten eins seiner Pferde, auf welchem der Ritter von dannen reitet. Gauvain folgt ihm in den Wald und gelangt nach einiger Zeit an einen Platz, wo, nach den frischen Spuren zu schließen, eben erst ein heftiger Kampf gewütet hat und das Pferd, das

er jenem Ritter geschenkt hat, tot am Boden liegt. Daß der Ritter Lancelot war, daß Lancelot in dem Kampf den Versuch gemacht hatte, Guenièvre ihrem Entführer zu entreißen, davon wird kein Wort gesagt. Ferner läßt Christian den Namen seines Haupthelden lange ungenannt; erst wenn der Leser schon über die Mitte des Romans hinaus ist, lernt er ihn kennen. Diese gesuchte, für die Darstellung wenig vorteilhafte Art, das Interesse des Lesers zu steigern, findet sich vereinzelt bereits im „Erec“ und besonders auffällig im „Graal“.

Für „Lancelot“ und den ihm folgenden Roman „Yvain“ können wir die Entstehungszeit wenigstens ungefähr bestimmen, was bei den vorhergehenden Romanen nicht möglich ist: die beiden Werke sind zwischen 1164 und 1173 verfaßt. „Yvain“ bildet ein Gegenstück zu „Erec“, insofern es sich um einen Konflikt zwischen den Pflichten des Rittertums und den Pflichten gegen die Gattin handelt. Wenn Erec jene hinter diese hatte zurücktreten lassen, so vergißt Yvain über seinen ritterlichen Unternehmungen die seiner harrende Gattin.

An Arthurs Hof erzählt Calogrenant ein Abenteuer, das er in der Bretagne erlebte. Er gelangte im Waldesdickicht an eine brausende Quelle, neben der an einer Eiche ein eisernes Gefäß hängt; wer dieses aus der Quelle füllt und das Wasser ausgießt, ruft dadurch ein gewaltiges Gewitter hervor. Der Erzähler hat die Probe selbst gemacht, das Gewitter trat ein, und als sich der Himmel wieder geklärt hatte, kam ein Ritter angesprengt, der Calogrenant angriff und aus dem Sattel warf. Yvain, der die Erzählung mit anhört, beschließt sogleich, auch seinerseits das Abenteuer zu bestehen. Er erreicht die Quelle, ruft das Gewitter hervor, der fremde Ritter erscheint und greift Yvain an, wird jedoch von diesem tödlich verwundet und entflieht. Yvain jagt ihm nach bis unter das Thor seines Palastes, dessen Fallthüre mit Wucht heruntersinkt und Yvains Pferd dicht hinter dem Ritter mitten durchschneidet. Eine zweite Thür, durch welche der Fremde vor Yvains Augen verschwindet, schließt den Raum nach der anderen Seite ab und verwandelt ihn für Yvain in ein Gefängnis. Doch erscheint durch eine Seitenthür ein Fräulein, Lunete, der Yvain einst einen Dienst erwiesen hat, und die sich ihm jetzt dankbar bezeigt, indem sie ihm einen unsichtbar machenden Ring ansteckt. Der Schloßherr stirbt, Yvain sieht von seinem Gefängnis aus dem Begräbnis des Ritters zu und verliebt sich in dessen schöne Witwe. Wieder ist ihm Lunete behilflich, die nach dem Begräbnis der Frau zuredet, sie müsse sich bald wieder verheiraten, damit ihr Land einen Schutz habe, und schließlich habe der fremde Ritter ihren Gatten doch nur in der Notwehr besiegt und gezeigt, daß er diesem an Tüchtigkeit nicht nachstehe. Zuletzt ist die Dame zufrieden, daß Yvain geholt wird, und die Vermählung wird gefeiert. Später kommt König Arthur zu Besuch und nimmt Yvain mit, der von seiner Frau auf ein Jahr und eine Woche beurlaubt wird, um ritterliche Thaten zu vollbringen. Als er aber die Frist verstreichen läßt, ohne an seine Frau zu denken, verklagt ihn diese durch eine Botin bei Arthur. Als Yvain das hört, wird er aus Verzweiflung wahnsinnig und lebt wie ein Wilder im Walde. Nachdem er durch eine Zaubersalbe geheilt worden ist und seine Heldenkraft wieder erprobt hat, trifft er einen Löwen im Kampf mit einer Schlange. Er befreit den Löwen, der ihm aus Dankbarkeit ein treuer Gefährte wird und ihm den Namen des Löwenritters einbringt. Mit ihm begibt er sich in die Nähe der Wunderquelle und hört dort Lunete klagen, die in einer Kapelle verborgen gehalten wird und den Tod erleiden soll, wenn nicht ein Ritter es wagt, sie im Kampfe siegreich gegen drei Gegner zu verteidigen. Yvain eilt zu dem ungleichen Kampf, der durch das Eingreifen des Löwen zu seinen gunsten entschieden wird, und nach einer Reihe weiterer Abenteuer, deren eines ihn auch seinem Freunde Gauvain gegenüberstellt, wird er auf die Fürsprache Lunetens von seiner Gattin wieder in Gnaden aufgenommen.

Der litterarische Wert des Romans bleibt hinter dem seiner Vorgänger zurück. Das Werk zerfällt in zwei selbständige Teile, die nur lose miteinander verbunden sind, und der zweite Teil setzt sich aus einzelnen Abenteuern, wie ein Schubladenstück, zusammen. Die beiden Teile fallen um so weiter auseinander, als zwischen ihnen eine Lücke liegt, Yvains Urlaub, über dessen Ausfüllung wir mit dürftigen Worten abgespeist werden.

Man nimmt jetzt wohl allgemein an, daß erst Christian mit den drei erwähnten Gedichten den Arthurroman als Litteraturgattung ins Leben gerufen hat, aber es fragt sich noch, aus welchen Quellen er den Inhalt seiner Romane geschöpft haben mag. Bis dahin ist die Arthursage

in der Litteratur fast nur durch Nennius und Gaufrid vertreten. Zu Gaufrids Text fügen die Übersetzer seiner „Historia" nur in einigen Zügen Neues hinzu; so Wace, wenn er die Tafelrunde erwähnt. Jedenfalls ist uns keine Litteratur vor Christian bekannt, aus der er die von ihm erzählten Begebenheiten hätte entnehmen können. Wahrscheinlich wurden solche Stoffe von den Spielleuten verbreitet, und darauf dürfte sich der Chronist Alfred von Beverley beziehen, wenn er sagt, dem werfe man Mangel an Bildung vor, der von solchen Erzählungen keine Kenntnis habe. Wir sind daher zu der Annahme gezwungen, daß Christian aus mündlichen Berichten, also aus der Sage, geschöpft hat. Die Arthursage war in Cumberland, Wales, Cornwall und in der Bretagne populär. In Südwales schrieb Nennius um 800; doch ist bei ihm und auch noch bei Späteren die Arthursage in Südschottland und in Cumberland lokalisiert. In Pembrokeshire wurde 1086 das Grab Walwins (Gauvains), des Beherrschers von Walweitha (Galloway), entdeckt. Aus Wales stammt auch die Erzählung von Kilhwc und Olwen, die uns von der kymrischen Gestaltung der Arthursage einen Begriff geben kann. Hier wird die Sage von Arthurs Eberjagd erzählt, die schon Nennius kannte. Arthur nimmt selbstthätig an den Kämpfen teil, Kei ist der tapferste Held nächst Arthur. Es fehlen die Tafelrunde, die Fee Morgue, Lancelot, die Insel Avalon, ebenso Yvain und Peredur, da sie ursprünglich einer etwas späteren Zeit angehören, nicht Zeitgenossen Arthurs sind. Nach der kymrischen Tradition, die wenigstens an einzelnen Stellen der auf französischen Werken beruhenden walisischen Erzählungen erkennbar ist, residiert Arthur zu Kaerllion am Usk.

Cornwall und die Bretagne standen von alters her in engem Verkehr miteinander, und so werden sie auch früh ihre Sagen von Arthur und seinen Helden ausgetauscht und ausgeglichen haben. Die Burg Tintagel in Cornwall galt für Arthurs Geburtsstätte. Im Jahre 1113 wurden französischen Reisenden in Cornwall Arthurs Stuhl und Ofen gezeigt und die Sage vorgetragen, Arthur sei gar nicht gestorben, wozu die Franzosen lebhaft den Kopf schüttelten. Hier tritt uns zum erstenmal die im Mittelalter sprichwörtliche bretonische Hoffnung entgegen, der zufolge Arthur dereinst zurückkehren sollte, um das Brittenreich wiederherzustellen. Wie früh die Arthursage in der Bretagne Fuß gefaßt hatte, beweisen Namen der Sage, die schon im 9. Jahrhundert dort als Personennamen vorkommen, wie Arthur, Urbien, Euuen. Die Sage muß dort auch später noch außerordentlich populär gewesen sein, da selbst Gaufrid von Monmouth, also ein Waliser, Elemente der bretonischen Traditionen aufnahm und sich dafür auf ein von seinem Freunde Walther aus der Bretagne mitgebrachtes Buch berief. Dies läßt darauf schließen, daß die Arthursage in der Bretagne fester im Gedächtnis gehaftet hat oder dort stärker ausgebildet worden ist als in Brittannien. Daher hatten gerade von der Bretagne aus die Erzählungen von Arthur und Gauvain früh eine weite Verbreitung erlangt. In Pavia und Padua erscheint der Name Artusius (vielleicht das französische Artus) um 1100, in Rovero schon um 1090. Wir finden in der Zeit vor Christian von Troyes Walwanus in Padua, Galvanus in Genua. Doch ist der Zeugenwert dieser Namen in neuerer Zeit übertrieben worden. Es finden sich die Namen Tristan und Iwan schon im 8. und 9. Jahrhundert am Bodensee, ohne daß damit die Verbreitung der Tristan- und Yvainsage für so frühe Zeit erwiesen wäre.

Wenn nun Christian seine Stoffe aus der mündlichen Überlieferung nahm, so spricht alles dafür, daß er aus der bretonischen Sage schöpfte, die ihm jedenfalls zugänglicher sein mußte als die inselkymrische. Dazu stimmt auch manches in der Form der von ihm benutzten Eigennamen und manches in den von ihm verwendeten sagenhaften Zügen. Arthur ist bei ihm nicht mehr der kriegerische König, der in den Kämpfen selbst die Waffen führt, sondern eine unthätige

Repräsentationsfigur, von der die Tafelrunde unzertrennlich ist. Die Glasinsel der Bretonen (Avalon) findet Verwertung. Arthur residiert für gewöhnlich nicht in dem südlichen Kaerllion, sondern in dem nördlichen Carduel (lat. Luguballium, heute Carlisle), der alten Hauptstadt von Cumbria, die schon nach der Schlacht bei Arderydd (jetzt Arthuret, 573) gegen Alclyde (jetzt Dumbarton) zurücktreten mußte. Die bretonische Sage hat in diesem Zuge und wohl in manchem anderen Altertümliches bewahrt, während die aus Cambria bei der Unterwerfung dieses Landes durch die Sachsen (946) nach Wales ausgewanderten Britten manche Sagen in der neuen Heimat lokalisiert und auch sonst verjüngt haben.

Die Elemente, aus denen sich diese keltischen Sagen zusammensetzen, sind in höherem Grade historisch, als man früher annahm. Erec war ein Graf von Nantes des 10. Jahrhunderts. Andere Namen sind lateinischen Ursprungs. Der Name Arthur kommt (nach Zimmer) von Artorius, der seines Vaters Uther von Victor; Yvain, Sohn des Urien, ist Eugenius, Sohn des Urbigenus, beide historische Personen; Yvains Bruder Nun (gest. 627) schrieb eine Chronik, die den Kern des sogenannten Nennius bildet. Lancelot ist vielleicht ein Franke Lantbert (gest. 852), der unter Ludwig dem Frommen und nach dessen Tode auf bretonischer Seite kämpfte. Er muß als Sagenheld schon vor Christian bekannt gewesen sein, da er schon im „Erec" genannt wird.

Daß man sich gerade in der Champagne sehr für die bretonische Sagenwelt interessierte, hatte seinen Grund in dem lebhaften Verkehr zwischen beiden Ländern, der durch die verwandtschaftlichen Beziehungen der beiden Grafenhäuser seit dem 11. Jahrhundert ein sehr reger war.

Christian, der uns über seine Quellen im „Cligés", „Wilhelm", wo er einen Gewährsmann nennt, der ihm die Geschichte erzählt habe, und „Perceval" sehr genaue Auskunft gibt, drückt sich hinsichtlich der Quellen seiner Arthurromane sehr unbestimmt aus. Im „Erec" nennt er nur einen conte, also wohl eine mündliche Erzählung. Die Geschichte von Lancelot verdankte er der Gräfin Marie; wir erfahren nicht, ob auf Grund mündlicher oder geschriebener Mitteilung. Im „Yvain" wird ein Lai auf Laudinens Vater Laudunet erwähnt, jedoch nicht gesagt, daß er Christian den Stoff geliefert habe; nach den Schlußworten des „Yvain" hat Christian auch diese Geschichte erzählen hören. Jedenfalls stoßen wir, wenn wir Christian aus der bretonischen Sage schöpfen lassen, auf keinerlei sachlichen Widerspruch. Die Angaben dieser contes aber werden dürftig genug gewesen sein. Über das Verhältnis Christians zu der im „Erec" benutzten Quelle äußert sich W. Förster wie folgt: „So dürfte er denn die Thatsache, daß der Königssohn Erec ein armes Fräulein heiratet, und dann noch den Schluß, die joie de la cort (das S. 138, Z. 1 erwähnte Schlußabenteuer), außerdem etwa noch den Irländer Guivret aus einem conte geholt haben, wobei aber aller Wahrscheinlichkeit nach die beiden letzten Punkte stofflich mit ‚Erec' nicht zusammenhängen, sondern erst durch Christian verbunden worden sind."

Der Inhalt des „Lancelot" hat nach Gaston Paris mythischen Hintergrund. Ursprünglich ist es Arthur selbst, der zur Befreiung seiner entführten Königin auszieht, und das Land, in welches Meleagant sie gebracht hat, aus dem niemand zurückkehrt, der es betreten hat, zu dem die schwer zugänglichen Brücken führen, ist das Totenreich. Nach Gaston Paris ist vielleicht die Liebesgeschichte zwischen Lancelot und Guenièvre erst von Christian hinzugefügt worden; ihre Befreiung durch Lancelot schloß seine Liebe nicht ohne weiteres ein. Außerdem ist wahrscheinlich erst durch eine Neuerung Christians dem Ritter Keu der Charakter eines hämischen, großsprecherischen, aber leistungsunfähigen Mannes gegeben.

Christians Romane hatten guten Erfolg, auch außerhalb Frankreichs. Wie „Cligés" von Konrad Flecke deutsch bearbeitet und wahrscheinlich von Ulrich von Türheim zu Ende geführt

wurde, so hat Hartmann von Aue noch im 12. Jahrhundert den „Erec", und zwar mit großer Freiheit, dann, wohl weil diese von Kritikern übel vermerkt sein mochte, den „Yvain" mit engerem Anschluß an das Original übertragen. Im einzelnen zeigt sich Hartmann überall auf bessere Motivierung und auf Beseitigung von Derbheiten und sittlich Anstößigem bedacht; mehr noch als Christian betont er die seelische Seite. Auch nordische und walisische Bearbeitungen sind erhalten. In den letzteren, die man sonst als Mabinogion zu citieren pflegte, heißt Erec Geraint (von dem historischen Gerontios).

Wenn man für Christian anglonormannische Quellen hat annehmen wollen, so berief man sich auf das Vorhandensein eines „Lanzelet", den Huc von Morville, einer der Mörder des Thomas Becket und der Geiseln des Richard Löwenherz, nach Deutschland mitbrachte, und den Ulrich von Zatzikon gegen 1195 ins Deutsche übertrug. Ob dieser „Lanzelet" in Prosa oder in Versen abgefaßt war, wissen wir nicht. Man berief sich ferner auf die Schreibungen Yvain mit Y, Keu mit u, die nicht auf der kymrischen Aussprache, sondern auf der kymrischen Schreibung beruhen, also die Benutzung schriftlicher Quellen voraussetzen. Die Verbindung der Gräfin Marie mit dem englischen Königshaus würde die Benutzung aus England bezogener Werke begreiflich erscheinen lassen. Indessen fehlt von anglonormannischen Arthurromanen, die in Versen abgefaßt wären, bis jetzt jede sichere Spur.

In einem seiner Werke hat Christian einen legendenhaften Stoff behandelt, im „Wilhelm von England" (Guillaume d'Angleterre). Wir wissen nicht, welche Stelle diesem der Entstehungszeit nach in der Reihe von Christians Dichtungen gebührt.

Der Verfasser erzählt darin von einem König Wilhelm von England, der sich auf die Aufforderung einer himmlischen Stimme hin in die Waldeinsamkeit begibt und dort von seiner Frau mit zwei Knaben beschenkt wird. Kaufleute (wohl Wikinger) führen mit Gewalt die Königin zu Schiffe fort. Der König, außer sich vor Schmerz, will mit den Kindern einen Kahn besteigen und trägt zuerst das eine Kind hinein. Indessen wird das andere Kind von einem Wolf geraubt. Kaufleute jagen es dem Tiere ab, und sie nehmen auch das Kind im Boote an sich und ziehen zu Schiff von dannen. Der unglückliche König bittet ein Schiff mit Kaufleuten, ihn mit fortzunehmen, und gelangt so nach Galvaide (Galloway), wo ihn ein reicher Bürger in seinen Dienst nimmt. Die Königin Graciëne war in Sorline gelandet und von dem Herrn des Landes, Gleolaïs, in sein Haus aufgenommen worden, der sie zu seiner Gattin und zur Landesherrin machen will. Obwohl er vor der Hochzeit stirbt, wird Graciëne doch als Gebieterin anerkannt. Die beiden Knaben gelangen in das angrenzende Land Catenasse (jetzt Caithness), wachsen heran und treten in den Dienst des Königs von Catenasse. Wilhelm aber, der sich jetzt Gui nennt, muß im Auftrag seines Herrn Geschäftsreisen unternehmen und kommt so nach Bristol, wo seine Ähnlichkeit mit dem seit achtundzwanzig Jahren vermißten König Wilhelm allen auffällt. Auch sein Neffe, dem man die Krone Englands übertragen hat, begrüßt ihn aufs freundlichste und möchte ihn am Hof behalten; er aber zieht es vor, wieder abzusegeln, und wird durch einen Sturm in das Land der Graciëne verschlagen, wo er seine Gattin wiederfindet. Auf der Jagd trifft er zufällig mit seinen Söhnen zusammen, und auch hier stellen sich die nahen Beziehungen der drei Personen heraus. Mit seiner wiedergefundenen Familie kehrt er nach England zurück, wo sein Neffe ihm gutwillig die Krone zurückgibt.

Der Inhalt dieser Erzählung, deren Unwahrscheinlichkeiten und mangelhafte Motivierungen von Christian in keiner Weise getilgt worden sind, ist ein beliebter Märchenstoff, der teils als Ganzes, teils in einzelnen wichtigen Zügen auch sonst mehrfach auftritt. Die verbreitetsten, freilich von Christians Darstellung sich wiederholt entfernenden Versionen sind die Legende vom heiligen Eustathius-Placidas und die Geschichte vom Kaiser Octavian, von denen auch altfranzösische Bearbeitungen erhalten sind. Für die Beliebtheit von Christians Erzählung spricht, daß sie im 13. oder 14. Jahrhundert in die damals übliche Form des Dit (Gedicht in Strophen aus vier einreimigen Alexandrinern) umgegossen und um 1500 gedruckt wurde. Auch gibt

es Bearbeitungen in fremden Sprachen, so eine deutsche von Ulrich von Eschenbach in dessen „Wilhelm von Wenden".

Bedeutender ist das letzte Werk Christians, die „Erzählung vom Graal" (Conte del Graal) oder der „Perceval" (s. die Abbildungen, S. 146 und S. 147), über dessen Abfassung der Dichter gestorben ist. Er verwertete für diese Dichtung ein Buch, das ihm sein neuer



Christus befreit die Erzväter. (Aus dem Prosa-Merlin.) Nach einer Handschrift des 15. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 132.

Gönner, Graf Philipp von Flandern und Elsaß, jedenfalls vor 1188 gegeben hatte, wo er das Kreuz nahm. Genauer können wir das Ende unseres Dichters nicht bestimmen.

Nachdem der Vater des Helden an einer im Kampf empfangenen Wunde und aus Gram über den Verlust seiner beiden älteren, an einem Tag gefallenen Söhne gestorben ist, zieht die Witwe mit dem einzigen Sohn, der ihr noch bleibt, einem Säugling, in eine Einöde, damit er von allem Welt- und Ritterleben fern aufwachse und vor dem Schicksal seines Vaters und seiner Brüder bewahrt bleibe. Einst sieht er dennoch Ritter durch den Wald reiten, und als sie ihm die Bedeutung ihrer Waffen erklärt und ihm gesagt haben, daß sie König Arthur den Ritterschlag verdanken, wünscht er selbst, Ritter zu werden, und läßt sich auch durch die Bitten seiner Mutter nicht von diesem Entschlusse abbringen, die ihm nur noch zum Abschied gute Ratschläge mitgeben kann. Frauen und Mädchen solle er nie seinen Beistand versagen. Eines Mädchens Kuß sei sehr erstrebenswert, und auch Ring oder Gürtel, den eine Dame trägt, sei für den Mann willkommene Liebesgabe. Einen Reisegefährten solle er nach dem Namen fragen, mit Braven verkehren, in Kirchen zu Gott beten. Als der Knabe dann, mit seinem Jagdspieß bewaffnet, davongezogen ist, sinkt die Mutter, vom Schmerz getötet, zur Erde. Er aber reitet durch den Wald und kommt an ein kostbares Zelt, worin eine schöne Frau schläft. Dem Gebote seiner Mutter allzu gewissenhaft folgend, raubt er ihr einen Kuß und nimmt ihr den Ring vom Finger. Als er sich entfernt hat, kehrt der Gatte

der Dame zurück und erfährt, was geschehen ist. Er beschließt, seine Frau durch schlechte Behandlung so lange zu strafen, bis er den Schuldigen gefunden und getötet hat. Der Knabe reitet weiter und kommt nach Carduel. Vor dem Thor der Burg steht in herausfordernder Haltung ein Ritter in roter Rüstung, der einen goldenen Becher in der Rechten hält, und behauptet, durch Arthur seines Landes beraubt worden zu sein. Der Knabe reitet in Arthurs Saal so dicht an den König heran, daß diesem der Kopf des Pferdes den Hut abwirft. Arthur erzählt, daß ihm der rote Ritter seinen Becher geraubt und den Wein in den Schoß der Königin gegossen habe. Der Knabe bittet den König um den Ritterschlag und um die Waffen des roten Ritters. Eine Jungfrau, die nicht eher lachen sollte, als bis der beste Ritter bei Hofe erschiene, lacht jetzt und erklärt, der Fremde werde noch der beste Ritter werden, ein Wort, für das sie von Keu geschlagen wird. Der Knabe begeht nun seine erste That, indem er den roten Ritter mit seinem Wurfspeer tötet. In der roten Rüstung reitet er dann fort und kommt zu dem alten Ritter Gonemant, den er, den Anweisungen seiner Mutter folgend, um Rat bittet. Der Greis lehrt ihn die Waffen handhaben und empfiehlt ihm, neugierige Fragen zu unterlassen. Von Gonemant kommt Perceval zu einer anderen Burg (Belrepaire), in der er von Blancheflour, einer Nichte Gonemants, beherbergt wird. Die Burg hat unter den Angriffen eines Königs zu leiden, den der Ankömmling besiegt und zu Arthur und der von Keu geschlagenen Jungfrau schickt. Blancheflour wird aus Dankbarkeit seine Geliebte. Die Sehnsucht nach seiner Mutter veranlaßt ihn dann zum Aufbruch; er kommt an einen Fluß; ein Mann fischt darin und gibt ihm Auskunft, daß im weiten Umkreis keine Brücke sei; doch wolle er ihn in seinem Haus beherbergen. Er gelangt darauf in eine Burg und wird in einen Saal geführt, in dessen Mitte auf einem Bett ein alter Mann in prächtiger Kleidung sitzt. Dieser läßt den Fremden in seiner Nähe Platz nehmen und schenkt ihm ein Schwert. Nun wird durch den Saal eine weiße Lanze getragen, von deren Spitze ein Tropfen Blutes leis auf die Hand des Trägers fließt. Dann kommen zwei Männer, die Armleuchter tragen, dann ein Fräulein mit einem goldenen, edelsteinbesetzten Graal, der Tageshelligkeit im Saal verbreitet, endlich ein anderes Fräulein mit einem silbernen Teller. Perceval wagt nach alledem nicht zu fragen, da ihm ja Gonemant unnützes Fragen untersagt hat. Am anderen Morgen findet der Gast die Burg wie ausgestorben, und sein Roß steht gesattelt im Hofe. Er reitet von dannen. Im Walde trifft er ein klagendes Mädchen, das einen toten Ritter in den Armen hält. Als sie erfahren hat, daß der junge Mann in der Graalsburg gewesen sei, sagt sie ihm, der Fischer und sein Wirt seien dieselbe Person, der Fischerkönig, der als einzigen Zeitvertreib das Fischen habe, seitdem er mit einem Wurfspeer durch beide Schenkel schwer verwundet worden. Als sie ferner erfährt, daß er Lanze, Graal und Teller gesehen habe, ohne eine Frage auszusprechen, wünscht sie zu wissen, wie er heiße. Er kennt seinen Namen nicht, errät ihn aber als Perceval den Waliser. Sie sagt ihm, hätte er gefragt, so wäre der verwundete König genesen und sein Land von Kriegsnöten befreit worden; Perceval müsse für die Sünde büßen, daß der Schmerz über seinen Verlust seiner Mutter den Tod gegeben. Sie selbst sei seine Base. Das Schwert, das er vom Fischerkönig erhalten, werde zerbrechen, wenn er seiner nicht achte, und könne dann nur von dem Schmied Trebuchet, der es anfertigte, ganz gemacht werden. Als Perceval wieder fortgeritten ist, begegnet er der von ihrem Gatten Orguellous de la Lande mißhandelten Frau, der er einst Kuß und Ring geraubt hat. Er besiegt den Orguellous, nimmt ihm das Versprechen ab, seiner Frau zu verzeihen und im Auftrag des Siegers an Arthurs Hof zu ziehen, der sich gerade zu Carlion befindet. Arthur ist über die Thaten des jungen Helden so erfreut, daß er sich mit seinen Rittern aufmacht, um ihn zu suchen. Man findet ihn, wie er drei Blutstropfen, die eine von einem Falken verwundete wilde Gans hatte auf den Schnee fallen lassen, anstarrt, da sie ihn an seine Geliebte erinnern. Nachdem der Zauber, der ihn bannte, nachgelassen hat, folgt er Gauvain zu Arthur und zieht mit dem Hof nach Carlion, wo er seinen Sitz an der Tafelrunde erhält. Da erscheint ein häßliches Weib auf einem Maultier; sie tadelt Perceval, weil er auf der Graalsburg nicht gefragt habe, und erklärt, den höchsten Preis werde der erringen, der die gefangenen Jungfrauen befreie. Perceval gelobt, nirgends zwei Nächte zu herbergen, bis er Sicheres über die blutende Lanze erfahren habe, und Gauvain will das angekündigte Abenteuer bestehen.

So wird jetzt Gauvain für einige Zeit der Hauptheld, während Perceval fünf Jahre in der Irre herumreitet, ohne an Gott zu denken. Am Karfreitag begegnet er drei büßenden Rittern, die ihm Vorwürfe machen, daß er an diesem hohen Tage in voller Rüstung reite; er möge bei einem Einsiedler beichten und Buße thun. Perceval thut dies auch und erfährt, daß der Einsiedler, der Vater des Fischerkönigs, und seine eigene Mutter Geschwister sind, auch daß ersterer mit einer Hostie, die im Graal liegt, am Leben erhalten wird.

Gauvain gelangt nach verschiedenen Abenteuern zu der Burg der gefangenen Jungfrauen und bringt die Nacht auf dem Zauberbette zu, auf das Geschosse niedergehen, und in dessen Nähe ein grimmer Löwe haust. Er bricht den Zauber und wird zum Herrn der Burg erklärt. Dann wird ein neues Abenteuer, ein Zweikampf Gauvains mit Guiromelant, vorbereitet, der Gauvains Schwester liebt. Doch endet das Gedicht, ehe dieser Zweikampf stattfindet.

Christians „Perceval" bricht mit Vers 10,601 ab. Ein Ungenannter setzte ihn fort, wie es scheint, bis Vers 21,916 und beschäftigte sich ganz mit den Erlebnissen Gauvains. Sein Anteil hat dem mittelenglischen Gedicht „Golagros und Gawain" den Stoff geliefert und ist später wiederholt neu überarbeitet worden. Dann führte Gauchier de Dourdan die Erzählung



Perceval reitet nach Arthurs Hof (zu Christians „Conte del Graal"). Nach der Schnitzerei eines Elfenbeinkästchens (14. Jahrhundert), im Louvre zu Paris. Vgl. Text, S. 144.

bis Vers 34,934: Perceval sollte durch immer neue Schwierigkeiten beim Auffinden des Graales gehemmt werden; Gauchier bricht ab, als es eben seinem Helden gelungen ist, den Graal zu finden. Jetzt setzen an derselben Stelle zwei Fortsetzer ein, Manecier, der zwischen 1214 und 1225 für die Gräfin Johanna von Flandern, eine Großnichte Philipps, schrieb, und Gerbert zwischen 1220 und 1225, wohl derselbe, dem wir auch den Veilchenroman verdanken.

In Christians „Perceval" sind zwei Stoffe miteinander verschmolzen: die christliche Legende, die wir aus Robert (vgl. S. 132) kennen, und die Geschichte eines Arthurritters, die in einzelnen Zügen Parallelen in der keltischen Sage findet, wie z. B. Percevals Jugendgeschichte von dem irischen Nationalhelden Cuchulinn auf ihn übertragen worden ist. Es ist möglich, daß erst Christian diese Verschmelzung vollzog; dann müßte er freilich hier seinem Stoffe weit selbständiger gegenübergestanden haben als im „Wilhelm von England". Die Vorgeschichte des Graals hat Christian nirgends mitgeteilt; da jedoch das Gefäß in feierlicher Prozession hereingebracht wird, mit einem silbernen Teller (der Patina) zugleich erscheint und Träger einer Hostie ist, so

soit ades nostres ansoniemanz ke
ceu soit permanant an nos assom-
ment ke li apostles dist a ceos ki
ancor sunt animal. et ancomen-
ceant. Humaine chose dist il vos
di por lanfarmetet de vre chair.
Car ansi cum vos livrestes vos
manbres por servir a ordeit et
a malvistiet. ansi les delivrerez
or por servir a iustise an seintefi-
emant. Oiet ceu cal ki en iuscaor
at estet li amiaules serianz de
sun cors. cest li animas hom ki
iai ancomanceet a mattre sun cors
en la subiection de lespirit et de
luy meimes atorneir por apceoure
celes choses ke de deu sunt. et por

Comant hom doit chaigier les costumes

1. Eine Seite aus Guigos Brief an die Klosterbrüder zu Montdieu.
Handschrift in der Bibliothek zu Verdun.

Die sechs ältesten französischen Handschriften aus Frankrei

Nach den

sont ades nostres ansoniemanz ke
ceu sont pfeitemant an nos assom-
ment ke li apostles dist a ceos ki
ancor sunt animal. et ancomen-
ceant. humaine chose dist il uos
di por lanfarmetent deure chair.
Tot ansi cum uos liurestes uos
manbres por seruir a ordent et
a maluistiet. ansi les reliuretz
or por seruir a iustise an seintefi-
emant. Uiet ceu cil ki en iuscaor
at estet li amiaules serianz de
sun cors. cest li animas hom ki
iai ancomancet a matre sun cors
en la subiection de lespert et de
luy meimes atorneit por apceoure
celes choses ke de deu sunt. et por

Comant hom
doit chaigier
les costumes

1. Eine Seite aus Guigos Brief an die Klosterbrüder zu Montdieu.

Handschrift in der Bibliothek zu Verdun.

denteer el temple. cum plus cil ki at mortes oeures neteer
mit mues en ciel. Et porceu est il moieneres del nouel
testament ke p lentrecorrement de sa mort. en la
redemption de celes mismes preuarications kes-
toient desor lo primier testament. praignent la re
pmission del parmenant heritaige. cil ki apelet
sunt. Car lai ou om fait testament at mester
ke li mort del testor entrecorret. Car en mort
est li testament confarmeiz. Altrement ne ualt.
cest ne puet estre fais. tant cum cil uit ke duy-
set lat. Les humaines lois tochet ci li apostles. q
suelent aflauillier lo testament ke li uns fait a
latre de son heritaige. tant ke li duysetres de cel
meismes testament est mort. Car quant cil duysetres
est mort. sest farme del tot sa duyse des i en auant.
En ceste maniere li testament de la uie parmenant
ke crist nos at doneit. ne nos poist mies altrement
estre fais. sil ne laust confarmeit p sa mort. Car
si grant estoit nostres pechiez. ke ne puissiens altrement
estre rachateit ne salf. se li filz deu ne morust por
nos. Et por ceu ke nos nestiens mies digne de con
querre ceu quil nos auoit pmis. se deuint il nostre moiene-
res p sa mort. por ceu ke par sa mort kil ne duyt
mies soffrir. ostest nostre mort. ke nos auiens deser-
uit. Et porceu ke mainte gent moens parfeit
puient dotar des pmissions nostre signor maismement
de ceu quil fut mort si cum flaues hom. li saint apostles

2. Eine Seite aus den Homilien Haimos von Halberstadt für die beiden letzten Fastenwochen.

Handschrift in der Arsenalbibliothek zu Paris.

Die sechs ältesten französischen Handschriften aus Frankreich (Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts). Tafel I.

Nach den Originalen.

3. Eine Seite aus den Predigten Bernhards von Clairvaux.
Handschrift in der Pariser Nationalbibliothek.

4. Eine Seite aus den Predigten Bernhards von Clairvaux.
Handschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

denter el temple. cũ plus cil ki at mortes oevres necter-
mit mies en ciel. Et porceu ẽ il moieneres del novel
testamẽt ke p lentrecorremẽt de sa mort. en la
redemption de celes mismes prevaricationes kes-
toient desor lo primier testamẽt. praignẽt la re-
pmission del parmenant heritaige. cil ki apeleit
sunt. Car lai ou om fait testamẽt at mestier
ke li morz del testor entrecorret. Car en mort.
ẽ li testamẽt confarmeiz. Altrement ne valt.
cest ne puet estre fars. tant cũ cil vit ke duy-
set lat. Les humaines lois tochet ci li apostles. q
suelent aflauillier lo testamẽt ke li uns fait a
lautre de son heritauge. tant ke li duisettes de cel
meismes testamẽt ẽ mort. Car quãt cil duisetres
ẽ mort. sest farme del tot sa duyse des i en avant.
En ceste maniere li testamẽt de la vie parmenãt
ke crit nos at doneit. ne nos puet (olt) mies altremẽt
estre fars. sil ne lauist confarmeit p sa mort. Car
si grãt estoit nes pechiez. ke ne pussiens altremẽt
estre rachateit ne salf. se li filz deu ne moruist por
nos. Et por ceu ke nos nestiens mies digne de cõ-
querre ceu ql (nos) avoit pmis. se devint il nr̃e moiene-
res p sa mort. por ceu ke par samort kil ne duit
mies soffrir. ostest nr̃e mort. ke nos aviens deser-
vit. Et porceu ke mainte gent moens parfeit
puient doter des pmissions nr̃e signor maismemẽt
de ceu ql fut mort si cũ flaues hom. li saint apostle

2. Eine Seite aus den Homilien Haimos von Halberstadt für die beiden letzten Fastenwochen.

Handschrift in der Arsenalbibliothek zu Paris.

n (Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts). Tafel I.

riginalen.

1.

[. . .] soit adés nostres ansoniemanz, ke ceu soit p*er*feitemant an nos assommeit ke li apostles dist a ceos ki ancor sunt animal et ancomenceant. „Humaine chose", dist il, „uos di por l'anfarmeteit de u*os*t*re* chair. Tot ansi cum uos liurestes uos manbres por seruir a ordeit et a maluistiet, ansi les reliureiz or por seruir a iustise an seintefiëmant". Oiet ceu cil ki eniusca or at esteit li amiaules serianz de sun cors, c'est li animas hom ki iai ancomancet a matre sun cors en la subiection de l'esperit et de luj meimes atorneir por ap*er*ceoure celes choses ke de deu sunt et por [. . .]

ant / doit / gier / s / mes.

2.

[. . .] d'entrer el temple; cu*m* plus cil ki at mortes oyures n'e*n*terrat mies en ciel! Et por ceu e*st* il moieneres del nouel testame*n*t, ke p*er* l'entrecorreme*n*t de sa mort en la redemption de celes mismes preuarications k'estoient desoz lo primier testame*n*t praigne*n*t la rep*r*omission del parmenant heritaige cil ki apeleit sunt. Car lai ou om fait testame*n*t, at mestier ke li morz del testor entrecorret. Car en morz e*st* li testame*nz* confarmeiz; altreme*n*t ne ualt. Cest ne puet estre fars, tant cu*m* cil ujt ke diujseit l'at. Les humaines lois tochet ci li apostles, q*ue* suelent aflauillier lo testame*n*t ke li uns fait a l'atre de son heritaige, tant ke li diujseires de cel meismes testame*n*t e*st* morz. Car qua*n*t cil diujsejres e*st* morz, s'est farme del tot sa diujse des i en auant. En ceste maniere li testame*nz* de la uje parmena*n*t, ke Criz nos at doneit, ne nos polt mies altreme*n*t estre fars, s'il ne laüst confarmeit p*er* sa mort. Car si gra*nz* estoit n*os*t*re*s pechiez, ke ne puissiens altreme*n*t estre rachateit ne salf, se li filz deu ne morust por nos. Et por ceu ke nos n'estiëns mies digne de co*n*querre ceu q*u*'il nos auoit p*r*omis, se deujnt il n*os*t*re* moienejres p*er* sa mort, por ceu ke par sa mort, k'il ne dujt mies soffrir, ostest n*os*t*re* mort, ke nos auiëns deserujt. Et por ceu ke mainte gent moens parfeit puient doteir des p*r*omissions n*os*t*re* signor, maismeme*n*t de ceu q*u*'il fut morz si cu*m* flaues kom, li sainz apostles [. . .]

3.

Per auenture uns desraisneme*nz* fut, qui reconteiz ne puet estre *et* cui om ne doit mies dire. Ce semblet toteuoies que tote li so*m*me de cest plait fust tels. „Mestier at de pitiet li raignaule creature", ce dist Misericorde; „car ele e*st* chatiuc deuenue, *et* molt

1.

[und das] sei stets unser Bestreben, daß das vollkommen in uns Geltung erlange, was der Apostel denen sagte, die noch animalisch und Anfänger sind. „Etwas Menschliches", sagte er, „sage ich euch wegen der Schwachheit eures Fleisches. Gerade so, wie ihr eure Glieder dazu verwendet habt, um der Unreinheit und Schlechtigkeit zu dienen, so verwendet sie nun anderseits dazu, der Gerechtigkeit in Heiligung zu dienen." Es vernehme dies der, der bis jetzt der freundliche Diener seines Leibes gewesen ist, d. h. der animalische Mensch, der nunmehr beginnt, seinen Leib in die Botmäßigkeit des Geistes zu stellen und sich selbst dazu tauglich zu machen, um jene Dinge, die von Gott sind, zu erfassen und um [. . .]

Wie man die Gewohnheiten ändern soll.

2.

[Wenn jemand etwas Totes und Unreines berührte, war es für ihn nicht passend,] den Tempel zu betreten; um wieviel mehr wird der, der tote Werke hat, nicht in den Himmel eingehen! Und er [Christus] ist Mittler des neuen Testamentes, damit durch das Ereignis seines Todes bei der Erlösung von diesen selbigen Vergehen, die unter dem ersten Testament vorkamen, sie, die berufen sind, das Gegenversprechen der ewigen Erbschaft nehmen. Denn wo man ein Testament macht, ist es erforderlich, daß der Tod des Erblassers eintrete. Denn in Toten [d. h. in der Thatsache, daß jemand tot ist] wird das Testament befestigt; sonst gilt es nicht. Es kann nicht fest sein, solange jener lebt, der es errichtet hat. Die menschlichen Gesetze berührt hier der Apostel, die das Testament, das einer dem andern über seine Hinterlassenschaft macht, abzuschwächen pflegen, bis der Errichter jenes selbigen Testamentes gestorben ist. Denn wenn der Errichter gestorben ist, ist seine Verfügung gänzlich fest für die Zukunft. So konnte das Testament des ewigen Lebens, das Christus uns gegeben hat, für uns nur dadurch fest werden, daß er es durch seinen Tod befestigte. Denn so groß war unsere Sünde, daß wir nur dadurch losgekauft und erhalten werden konnten, daß der Sohn Gottes für uns starb. Und weil wir nicht würdig waren, was er uns versprochen hatte, zu erwerben, wurde er unser Mittler durch seinen Tod, damit er durch seinen Tod, den zu leiden er nicht verpflichtet war, unsern Tod wegnähme, den wir verdient hatten. Und weil manche weniger vollkommne Leute an den Versprechungen unseres Herrn zweifeln können, zumal daran, daß er wie ein schwacher Mensch gestorben sei, nimmt der Apostel [als Beispiel die übliche Gewohnheit der menschlichen Gesetze.]

3.

Vielleicht war es eine Auseinandersetzung, die nicht wiedererzählt werden kann, und die man nicht sagen soll. Es scheint jedoch, daß der ganze Inhalt dieses Streites folgender war. „Es bedarf das vernünftige Geschöpf des Mitleids", sagte

en doit om auoir grant pitiet. Venujz es*t* li tens c'om doit auoir pitiet de lei, car li tens es*t* iai trespasseiz." Et Ueriteiz redisiuet d'altre part: „Jl coujent, sire, que li parolle que tu disis soit aamplie, *et* por ceu coujent Adam tot morir auoc totes celes choses qui en luj estoient al ior qu'il mai*n*jat del fruit que defendujz li fut." — „Peires", ce dist Misericorde, „por cai m'engenuas tu dons, por q*ue* ie si tost doie perir? Ueriteiz mismes seit bien que ta Misericorde est perie *et* nianz nen es*t*, se tu ancune fiëie nen as pitiet." Et cele redisoit assi encontre: „Sire, se li hom eschappet de la sentence de mort q*ue* tu li manaisces dauant, dons es*t* perie ta Ueriteiz ne ne permanrit en p*er*menant." Dons dist li uns des cherubin c'om les doueroit tramattre al roi Salemon; „car al fil", ce dist, „es*t* doneiz toz li jugemenz *et* dauant luj ujgne*n*t ensemble Misericorde *et* Ueriteiz, *et* si tracent auant celes parolles mismes dont eles se deplaignjuent dauant." — „Je reconoix bien", ce dist Ueriteiz, „que Misericorde at bone intencion, mais ie uorroie q*ue* son intencions fust selonc sciënce. Et por cai uult ele c'om espargnet anceos a l'o*m*me qui colpaules est qu'a sa serour?" — „Mais tu", ce dist Misericorde, „nen espargnes nen a l'un nen a l'atre, anz forsennes si fierement en [. . .]

Barmherzigkeit; „denn es ist elend geworden, und man muß mit ihm großes Mitleid haben. Gekommen ist die Zeit, wo man mit ihm Mitleid haben muß, denn die Zeit ist schon verstrichen." Und Wahrheit sagte anderseits: „Es muß, Herr, das Wort, das du sagtest, erfüllt werden, und darum muß Adam ganz sterben mit allem, was in ihm war am Tage, da er von der Frucht, die ihm verboten war, aß." — „Vater", sagte Barmherzigkeit, „warum hast du mich denn erzeugt, wenn ich so rasch untergehen soll? Wahrheit selbst weiß, daß deine Barmherzigkeit vernichtet ist und nichts ist, wenn du nicht manchmal Mitleid hast." Und jene sagte auch dagegen: „Herr, wenn der Mensch dem Todesurteil entrinnt, womit du ihn zuvor bedrohtest, dann ist deine Wahrheit vernichtet und wird nicht ewig bleiben." Da sagte der eine der Cherubim, man solle sie zum König Salomon schicken; „denn dem Sohn", sagte er, „ist alles Urteil gegeben, und vor ihm mögen Barmherzigkeit und Wahrheit zusammenkommen und jene selben Worte vorbringen, mit denen sie sich zuvor beklagten." — „Ich erkenne wohl an", sagte Wahrheit, „daß Barmherzigkeit gute Absicht hegt, aber ich möchte, daß ihre Absicht gemäß ihrem Wissen wäre. Und warum will sie, daß man den Menschen, der schuldig ist, eher schont als ihre Schwester?" — „Aber du", sagte Barmherzigkeit, „schonst keinen von beiden, sondern wütest so arg gegen [den Menschen, der gesündigt hat, daß du zugleich mit ihm auch deine Schwester quälst"].

4.

[. . .] car ceu ont il fait p*er* l'eua*n*g*e*le de Crist. De ceu est ke sainz Pols fut aïriez encontre une gent, quj disoient qu'jl de ceos estoient, ke p*er* l'ewang*e*le les auoient engenuïz; car il uoloit anceos, ke tut fussent de Crist *et* ke tut fussent apeleit fil de Crist. Car li uns disoit: „Ju sujs filz Pol", li altres: „Ju sujs filz Pieron", li altres: „Ju sujs filz Apollo." Nos so*m*mes uoirement semence des apostles per predicacion, mais p*er* eleccion *et* p*er* heritage sem*en*ce de Crist *et* neuout des apostles.

4.

[. . .] denn das haben sie [die Apostel] durch das Evangelium Christi gethan. Daher wurde Sankt Paulus gegen Leute aufgebracht, die sagten, sie seien von denen, die sie durch das Evangelium erzeugt hätten; denn er wollte vielmehr, daß alle von Christus wären und alle Söhne Christi genannt würden. Denn der eine sagte: „Ich bin ein Sohn des Paulus", der andre: „Ich bin ein Sohn des Petrus", der andre: „Ich bin ein Sohn des Apollo". Wir sind in Wahrheit Same der Apostel durch die Predigt, aber durch Wahl und Erbschaft Same Christi und Neffen der Apostel.

De n*ost*re damme.

Li charitez, ke me fait estre cusencenos por nos, me destrent de parler a uos, *et* molt plus souent j parleroie, si nen estoient plusor afaire, quj me detienent. Et ne fait mies a merujllier, si ju sujs en cusenceon por uos, deske ju troz en moi mismes granz okesons de cusenceon. Car totes celes fiëies ke ju eswart ma misere *et* plusors periz ou ju sujs, ne fait a doter ke mon ai*n*rme ne soit torbeie em mi, ne moens de cusenceon ne rai ju mies d'un chascun de uos, si ju uos ai*m*me si cum mi mismes. Ceu seit cil quj les cuers cerchet, quantes fiëies mes cuers est plus chargiez de u*ost*re cusenceon ke de la seie mismes. Et nen est mies meruelle, si i'aj grant cusenceon, *et* si [. . .]

Von Unsrer Lieben Frau.

Die Liebe, die mich um euch bekümmert sein läßt, zwingt mich, zu euch zu sprechen, und ich würde zu euch weit öfter sprechen, wären nicht verschiedene Geschäfte, die mich abhalten. Und es ist kein Wunder, wenn ich um euch in Sorge bin, da ich in mir selbst großen Anlaß zur Sorge finde. Denn so oft ich mein Elend und verschiedene Gefahren, in denen ich schwebe, betrachte, ist kein Zweifel, daß meine Seele in mir verwirrt ist, und nicht weniger Sorge habe ich um jeden von euch, wenn ich euch liebe wie mich selbst. Das weiß der, der die Herzen ergründet, wie oft mein Herz mehr von Sorge um euch als von seiner eignen beschwert ist. Und es ist kein Wunder, wenn ich große Sorge habe und wenn [große Furcht um euch alle mich verwirrt, wenn ich sehe, daß ihr in so großem Elend und in so mannigfachen Gefahren seid].

muß auch Christian dabei an die Abendmahlsschüssel gedacht haben. Bei Robert hat die Legende noch ihre von der Arthursage unberührte, also ältere Form; vielleicht hat erst seine Merlindichtung ihre Verbindung mit dem Arthurkreise nahegelegt. Wenn Robert betont, er sei der erste Mensch, der die Geschichte des Graals erzählt habe, so muß er diese Priorität wohl einem anderen gegenüber hervorheben, der unmittelbar nach ihm davon handelte. Vielleicht war dies Christian. Die Percevalsage ist uns in ihrer ursprünglichen Gestalt nicht erhalten. Der mittelenglische „Perceval" ist nur ein verblaßter Ausfluß aus Christian, und auch der Verfasser des kymrischen „Peredur" hat bereits Christians Gedicht samt den Fortsetzungen gekannt.

Christian hat auf die Romandichter der Folgezeit einen weitgehenden Einfluß ausgeübt, der sich keineswegs auf den Arthurroman beschränkte. Noch zwischen 1270 und 1280 nimmt Beaumanoir ganze Verse und zahlreiche Wendungen aus Christians Werken herüber, zumal aus „Yvain" und „Perceval". Den Reigen der Nachahmer eröffnen die Fortsetzer von Christians unvollendet gebliebenen Werken, „Charrette" und „Perceval". Von Godefroi de Lagny ist schon (S. 139) die Rede gewesen; hier sei noch auf die Fortsetzer des „Perceval" eingegangen.



Perceval küßt die Gattin des Orguellous (zu Christians „Conte del Graal"). Nach der Schnitzerei eines Elfenbeinkästchens (14. Jahrhundert), im Louvre zu Paris. Vgl. Text, S. 144.

Der ungenannte Fortsetzer erzählt folgendes.

Der Zweikampf Gauvains mit Guiromelant wird verhindert, und letzterer heiratet Gauvains Schwester. Nach verschiedenen Abenteuern gelangt Gauvain nach der Graalburg und sieht den Graal, die Lanze sowie auf einer Bahre den Körper eines Ritters, über dem ein zerbrochenes Schwert liegt. Er wird aufgefordert, die Teile dieses Schwertes zusammenzufügen, aber es gelingt ihm nicht. Nach Lanze, Schwert und Bahre fragt er und wird belehrt, daß Christi Seite mit dieser Lanze durchstochen worden sei. Dabei entschläft er und findet sich, als er erwacht, am Meeresufer. Er bedauert, daß ihm ein Teil der Enthüllungen durch seinen Schlaf entgangen ist, und begibt sich an Arthurs Hof. Dann folgen belanglose Abenteuer Karahets.

Gauchier, der hier einzusetzen scheint, kehrt zu Perceval zurück.

Nach zahlreichen Abenteuern gelangt Perceval zu der Burg des Fischerkönigs. Während Perceval an der Tafel sitzt, an der er gespeist hat, wird Lanze, Graal und Silberteller vorbeigetragen. Hier thut er jetzt einen Teil der entscheidenden Fragen und fügt die Stücke des zersprungenen Schwertes zusammen; doch bleibt eine Scharte.

An dieser Stelle fährt Manecier fort.

Der König antwortet auf Percevals Fragen, die Lanze sei dieselbe, womit der römische Söldner Longinus Christus in die Seite gestochen habe, und der Graal sei das Gefäß, worin Christi Blut aufgefangen worden sei. Joseph von Arimathia habe es mit sich genommen und nach der Graalburg gebracht. Über das zerbrochene Schwert gibt der König folgende Auskunft: Goon Desert, des Königs Bruder, wurde von Espinogre belagert und tötete diesen. Espinogres Neffe Partinel legte die Rüstung eines Ritters des Goon an und erschlug diesen verräterischerweise, daher denn das Schwert zerbrach. Goons Leiche wurde zur Graalburg getragen, und die Tochter des Ermordeten brachte das zerbrochene Schwert ebenfalls dorthin und prophezeite, ein Ritter, der die Stücke zusammenzufügen vermöchte, werde den Mörder bestrafen. Der Fischerkönig hob die Stücke nicht mit der nötigen Sorgfalt auf, wurde zur Strafe dafür durch die Schenkel verwundet und soll erst, wenn seines Bruders Tod gerächt sein wird, wieder genesen. Nun wird zunächst von Saigremor, dann von Gauvain erzählt, die allerlei Abenteuer

erleben. Perceval aber gelangt unterdessen zu der Kapelle, in der Goons Leiche bewahrt wird. Er muß dort mit dem Teufel kämpfen und überwältigt ihn.

Der Held befreit seine Frau in Belrepaire, besiegt ihren Bedränger Arides von Cavalon und sendet ihn an Arthurs Hof. Er gelangt dann an die Burg des Partinel, tötet diesen und reitet zur Graalburg zurück. Dort stellt sich heraus, daß der Graalkönig der Bruder von Percevals Mutter ist. Perceval begibt sich an Arthurs Hof, wo Arthur die Abenteuer des Gefeierten aufschreiben läßt, um das Buch in Salisbury aufzubewahren. Dann kommt die Botschaft, der Graalkönig sei gestorben. Perceval zieht nach Corbier, wird dort gekrönt und regiert sieben Jahre. Hierauf geht er mit einem Einsiedler in die Wildnis und nimmt Graal, Lanze und Silberteller mit sich. Nach weiteren zehn Jahren stirbt er. Graal, Lanze und Silberteller verschwinden: sie sind ohne Zweifel in den Himmel versetzt worden.

Gerbert, der an derselben Stelle wie Manecier einsetzt, hat der Geschichte folgenden abweichenden Schluß gegeben.

Perceval kann das zerbrochene Schwert deshalb nicht völlig zusammenfügen, weil er den Tod seiner Mutter verursacht hat. Als er am anderen Morgen erwacht, liegt er im offenen Feld; die Graalburg ist verschwunden. Er kommt an eine schöne Burg und schlägt mit dem Schwert an die Thür, bis das Schwert zerbricht. Ein alter Mann in der Burg sagt ihm, er müsse nun sieben Jahre wandern, bevor er an die Graalburg zurückkomme, und ein Schmied, der einst sein Schwert angefertigt hat und es jetzt wieder zusammenschmiedet, erklärt ihm, die Thür, an der es zerbrach, sei der Eingang zum Paradies gewesen. An Arthurs Hof setzt sich Perceval auf den gefährlichen Sitz, auf dem nur der vorausbestimmte Graalfinder sitzen kann. Nach einigen Abenteuern begegnet er vier Rittern, die ihren Vater Gornumant, tödlich verwundet, nach ihrer Burg schaffen. Er erfährt, daß die Ursache seines Mißerfolges auf der Graalburg der Umstand gewesen sei, daß er seine Verlobte Blancheflour, eine Nichte des Gornumant, noch nicht geheiratet habe. Wenn er fleißig die Messe besuchen und seine Braut heiraten wolle, so werde er die Geheimnisse der Lanze und des Graals erfahren. Perceval besiegt eine Hexe, die allnächtlich die am Tage erschlagenen Feinde Gornumants durch einen Zaubertrank wieder ins Leben ruft, dann feiert er seine Hochzeit mit Blancheflour. Doch beschließen die Gatten, vorerst eine jungfräuliche Ehe zu führen. In einem Traum erfährt Perceval, daß der Schwanenritter und der Befreier des heiligen Grabes von ihm abstammen sollen, und nachdem er den heidnischen Drachenkönig besiegt und den Teufel zur Flucht gezwungen hat — beides wird allegorisch gedeutet —, kommt er zu einer Abtei, wo er die Geschichte des Joseph von Arimathia und des Graals erfährt, wie sie in der „Queste del Graal“ erzählt wird. In einer Burg findet der Held einen Sarg, den nur der allerbeste Ritter öffnen kann. Perceval öffnet ihn, entdeckt darin die Leiche eines Ritters sowie einen Brief und erfährt aus diesem Briefe, daß der Öffner des Kastens — des Ritters Mörder sei. Die Söhne des Toten greifen Perceval an, doch verteidigt er sich siegreich. Nach mehreren kleinen Abenteuern gelangt er aufs neue zur Graalburg, fragt nach dem Graal und erzählt seine allegorischen Abenteuer. Während des Mahles erfolgt die Graalprozession, Perceval setzt die Schwertstücke zusammen, und der König umarmt ihn.

Zwei Bearbeitungen des „Perceval“ kennen nur Christians Anteil, nicht die Fortsetzungen: die altnordische Bearbeitung und die mittelhochdeutsche Wolframs von Eschenbach. Christian hat das geheimnisvolle Halbdunkel, das schon bei Robert über der Legende schwebt, bedeutend vermehrt und alles, was den Graal betrifft, in eine traumhafte Ferne gerückt. Zudem läßt er, wie im „Lancelot“ (vgl. S. 139), die Personen, die er einführt, eine Zeitlang ungenannt; so selbst den Helden, der seinen eigenen Namen nicht weiß, sondern erraten muß (Vers 4751). Vielleicht glaubte er, wenn er durch diese absichtlichen Unbestimmtheiten den Leser in der Schwebe hielt, das Interesse zu steigern, aber leider hat dieser Kunstgriff, wenn wir Christians Verfahren so nennen dürfen, dahin gewirkt, daß der Dichter die schon an sich unbefriedigende Motivierung noch mehr vernachlässigte. Wahrscheinlich fehlt dem erhaltenen Bruchstück auch die letzte Zeile.

Wolfram hat seinen „Parzival“ in den ersten Jahren des 13. Jahrhunderts begonnen. Fragen wir nach den von ihm benutzten Quellen, so stimmt seine Darstellung partienweise so genau zu Christian, daß er diesen ganz sicher gekannt und benutzt haben muß. Er macht

indessen selbst Angaben über seine Quellen, und hiernach gab er vor Christians Gedicht der französischen Darstellung eines gewissen Guiot den Vorzug, den er bald den schantiure (Sänger, Lyriker), bald den Provenzâl (obwohl er nach Wolframs Angabe französisch schrieb) nennt. Von diesem Guiotschen „Perceval“ hat sich sonst nirgends eine Spur gefunden, und es ist daher vermutet worden, Guiot sei eine bloße Fiktion Wolframs, der damit den Vorwurf entwaffnen wollte, er habe den Text Christians willkürlich geändert. Wolfram stand in der That, wie auch der „Willehalm“ zeigt, seinem Stoff als echter Künstler gegenüber und machte sich weder aus allerlei Zusätzen noch aus gelegentlichen Änderungen ein Gewissen. Er hat den Abenteuerroman Christians in seiner Darstellung vertieft und durchgeistet; er versteht es, das Saitenspiel der Sprache mit Meisterhand zu rühren und es zu gemütvoller Innigkeit, zu ergreifender Wärme, gelegentlich auch zu schalkhaftem Humor zu stimmen. Sein „Parzival“ ist vielleicht neben der „Göttlichen Komödie“ die bedeutendste litterarische Leistung des Mittelalters.

Christians „Perceval“ ist, obwohl unvollendet, der längste seiner sechs Romane. Wahrscheinlich beabsichtigte der Dichter, die Lösung und die Aufklärung über den Graal, die er schuldig geblieben ist, nicht allzuweit hinauszuschieben. Auf keinen Fall hätten die Fortsetzer mit ihrer endlosen Häufung der Abenteuer seinem Geschmack entsprochen. Seine psychologische Vertiefung ist von ihnen ebensowenig wie sein stilistisches Geschick erreicht worden; doch haben sie die Geheimniskrämerei ihres Vorbildes nur innerhalb mäßiger Grenzen nachgeahmt. Ob ihnen Christians Quelle (wohl das von Robert de Borron benutzte Graalbuch) zur Verfügung stand, wissen wir nicht; sicher aber lagen ihnen bereits die Prosaromane vom Graal, der „Grand saint Graal“ und die „Queste del graal“, vor, aus denen sie neue Abenteuer, Angaben über den Graal und mystisch-allegorische Züge schöpfen konnten, für die besonders Gerbert eine Vorliebe zeigt. Dieser Riesenroman von Perceval hat nicht weniger als drei Neubearbeitungen erfahren, die zum Teil längere Interpolationen einschalten, und von denen die zweite in den Jahren 1331—36 von zwei Straßburgern ins Deutsche übersetzt worden ist.

Am lebendigsten kann uns an den Hof der Gräfin von Champagne ein Werk versetzen, das zwar in lateinischer Sprache geschrieben ist, aber seinem Gedankengehalte nach ganz und gar mit der provenzalischen und französischen Litteratur der Zeit zusammengehört: die berühmte „Abhandlung über die Liebe“ (Tractatus amoris oder de amore) von dem königlichen Kaplan Andreas. Das Werk ist im 13. Jahrhundert zweimal (in Versen von Drouart la Vache, 1290, in Prosa von Enanchet, 1288) ins Französische übertragen worden, zweimal auch ins Italienische und zweimal ins Deutsche. Da der „Traktat“ einem Freunde des Verfassers, Namens Gualterius, gewidmet war, wurde er ziemlich allgemein unter dem Namen des letzteren citiert (als „Gualterius“, französisch „Gautier“, italienisch „Gualtieri“).

Andreas, den man mit urkundlich nachgewiesenen Trägern dieses Namens nicht sicher identifizieren kann, ist in den Troubadours belesen und kennt seinen Ovid. Sein Gedanke war offenbar, die Theorie der Liebe, von der bei den Troubadours so viel die Rede war, wissenschaftlich auszubauen. Jedenfalls hat er den Gegenstand gründlich durchdacht und seine Kenntnisse auf dem Gebiete der Minne sicher auch durch persönliche Erfahrungen zu vertiefen gesucht.

Die Liebe geht bei ihm fast ganz in Sinnlichkeit auf; sie entsteht, wie dies bei den Troubadours unendlich oft wiederholt wird, durch das Auge. Der Verfasser gibt eine Reihe von Mustergesprächen für die Unterhaltung eines Bürgerlichen und eines Adligen mit einer Bürgerlichen, einer Adligen und einer Dame des höheren Adels, ferner eines höheren Adligen mit einer Dame von gleichem Rang. Dem Geistlichen ist die Liebe verboten; doch sind Ausnahmen zuläßig. Dem Bauer wird die Fähigkeit zur Liebe abgesprochen, indessen braucht die Liebe der Bäuerin nicht verschmäht zu werden. Der frivole Inhalt, der

mit wissenschaftlichem Ernst erörtert wird und in dem würdigen Gewand des scholastischen Lateins auftritt, die anmutigen Allegorien, die Andreas einflicht, endlich die novellenartigen Erzählungen, die von einer nicht unbedeutenden poetischen Erfindungsgabe Zeugnis ablegen und in ihrer plastischen Bestimmtheit an Dante gemahnen, verleihen dem Werke einen eigenartigen Reiz.

In einem Abschnitt teilt Andreas einen Brief mit, worin die Gräfin Marie gefragt wird, ob zwischen Eheleuten echte Minne stattfinden könne, und ob Eifersucht zwischen Liebenden zu billigen sei. Marie beantwortet am 1. Mai (dem Tage des Minnefestes) 1174 die erste Frage mit Nein, die zweite mit Ja und citiert in der Begründung ihrer Entscheidung bereits die Regulae amoris (Minneregeln), welche das zweite Buch des „Traktates" beschließen; ist die Stelle authentisch, so müssen die Minneregeln schon 1174 vorhanden gewesen sein. Während das dritte Buch (De reprobatione amoris, Über die Verwerfung der Liebe) einen Gegensatz zu dem Vorhergehenden bildet, indem es vor den Frauen und der Minne warnt, werden im zweiten einundzwanzig judicia amoris (Urteile der Minne) mitgeteilt, auf die man die falsche Annahme von der Existenz ganzer Minnehöfe gebaut hat. In den judicia amoris handelt es sich um Fragen, wie sie in den provenzalischen Tenzonen (vgl. S. 68) erörtert wurden, z. B. ein Ritter büßt im Kampfe ein Auge ein oder wird sonst verstümmelt, darf seine Dame sich daraufhin von ihm lossagen? (Nein), oder eine Dame, die schon einen Liebhaber hat, wird von einem zweiten umworben und verspricht diesem ihre Liebe für den Fall, daß jener nicht mehr ihr Liebhaber sei; nun heiratet sie den ersten Liebhaber: darf sie den zweiten abweisen, sich darauf berufend, daß die gestellte Bedingung nicht eingetreten sei? (Nein, da die Ehe nach dem Präcedenzurteil der Gräfin Marie von 1174 die Minne notwendig ausschließt). Diese Fragen werden der Gräfin Marie (gest. 1198) oder ihrer Mutter, der Königin Eleonore (gest. 1204), oder Irmengard von Narbonne (gest. 1194) oder der Gräfin von Flandern (vielleicht die mit Christians Gönner Philipp vermählte Elisabeth, gest. 1182) vorgelegt, und nachdem sie über einige Fälle den Rat ihnen nahe stehender Damen eingeholt haben, geben sie ihr Gutachten ab. Da die Fälle stets auf ihren abstrakten Inhalt reduziert und Personen- und Ortsnamen nie genannt werden, handelt es sich um Gutachten, auch wohl um Schiedssprüche, keinesfalls aber um eigentliche gerichtliche Entscheidungen, die ja auch dadurch ausgeschlossen waren, daß dem Richtenden jede Exekutivgewalt fehlte.

Der „Tractatus amoris" ist ganz offenbar ein Werk, das, gleich Christians „Lanzelot", von der Gräfin Marie inspiriert ist. Er zeigt uns, über welche subtile Fragen sich die edlen und geistreichen Damen jener Zeit den Kopf zerbrachen. Neben Marie wird am häufigsten ihre Mutter Eleonore genannt: das Interesse an diesen Liebestheorien war offenbar mit Eleonore aus dem Süden gekommen und bei Marie nur ein mütterliches Erbteil.

Im Jahre 1181 verlor Marie ihren Gatten. Jetzt scheint sich auch der fromme Sinn ihres Vaters in ihr Geltung verschafft zu haben, denn sie hat jetzt einige religiöse Dichtungen veranlaßt. Unmittelbar nach dem Tode des Grafen wurde für sie der vierundvierzigste Psalm ausführlich in französische kurze Reimpaare umgeschrieben, und im Jahre 1192 begann Evrart oder Evrat für sie eine Übersetzung der Genesis im gleichen Versmaß, die er freilich erst nach dem Tode seiner Gönnerin vollendete. Doch sind ihr in dieser Zeit auch noch weltliche Dichtungen zugeeignet worden: Auboïn von Sézanne scheint eins seiner beliebtesten Lieder ihr gewidmet zu haben. Die Nachricht von dem unglücklichen Ende, das ihr ältester Sohn in Akka gefunden hatte — er stürzte aus einem Fenster —, soll ihren Tod verursacht haben. Mit dem Ableben der Fürstin hörte auch die Stadt Troyes auf, ein Brennpunkt litterarischen Lebens zu sein.

Auch ein kleinerer Hof im nördlichen Frankreich hat eine litterarische Thätigkeit hervorgerufen, von der ein Chronist, Lambert von Ardres, ausführlich berichtet. Graf Balduin II. von Guines (1169—1206) und Ardres (1176—1181), der selbst Chansons de geste, Abenteuerromane und Schwänke auswendig wußte, ließ sowohl religiöse und moralische als auch naturwissenschaftliche Werke in französischer Sprache abfassen. So werden genannt die Sonntagsevangelien mit Predigten darüber, das Leben des heiligen Antonius, das Alfrid übertrug, der Roman „De Silentio“ (Über das Schweigen) von dem Architekten Walther, der von dem Grafen dafür mit Pferden, Gewändern und Geschenken belohnt wurde, eine Physik von des Grafen Arzt Magister Godefridus, eine Übersetzung des Solin durch Simon von Boulogne, einen Geometer, der in Guines lebte und 1198 den Festungsgraben um die Stadt Ardres anlegen half, endlich das Hohe Lied, das Landri von Waben zwischen 1176 und 1181 übersetzte. Diese ganze Litteratur scheint verloren zu sein, bis auf die letzte Dichtung, die wir noch in anonymer Überlieferung mit der mystischen Erklärung des geistlichen Sinns besitzen. Ob die Übersetzung des Hohen Liedes, auf welche die Cistercienser im Jahre 1200 in ihren Klöstern fahndeten, um sie den Flammen zu übergeben, die des Landri war, wissen wir nicht. Auch der Roman „De Silentio“, der spurlos verschwunden ist, mag wohl in Versen abgefaßt gewesen sein; bei den übrigen Werken darf dagegen vielleicht an prosaische Übertragung gedacht werden.

Die Beliebtheit, deren sich gegen das Ende des 12. Jahrhunderts die Chansons de geste und die Arthurromane erfreuten, hat nicht verhindert, daß auch die antike Sagenwelt in einer reichen Litteratur zur Darstellung kam, und hier nimmt den breitesten Raum die Alexandersage ein. Da die Zehnsilblerdichtung von Alexanders kriegerischer Laufbahn (vgl. S. 118) nur den Anfang erzählte, so entschloß sich ein Geistlicher dazu, eine Fortsetzung zu schreiben. Er behielt jedoch für diese nicht das Versmaß seines anonymen Vorgängers bei, sondern wählte den zwölfsilbigen Vers, dem spätere Zeiten von den in ihm verfaßten Alexanderromanen den Namen Alexandriner gegeben haben. Der Dichter nennt sich Lambert le Tort, Kleriker aus Châteaudun, und scheint identisch mit Lambertus Tortus, der im Jahre 1178 unter einer Urkunde der Magdalenenabtei zu Châteaudun als Zeuge auftritt. Als Hauptquellen für seine Erzählung hat er den lateinischen „Brief Alexanders an Aristoteles“ und die bereits (S. 103) erwähnte „Epitome Julii Valerii“ (Auszug aus Julius Valerius) benutzt; doch berichtet er auch mehreres, wofür wir eine Quelle nicht anführen können.

Der Dichter gibt eingangs eine Übersicht über die wichtigsten Ereignisse seines Werkes, wodurch er uns in den Stand setzt, einige spätere Zusätze auszuscheiden. Er erzählt den Tod des Darius, Alexanders Herabsteigen auf den Meeresgrund, den Zug nach Indien, die Niederlage des Porus, die Beschreibung der Wunder Indiens, die zweite Niederlage des Porus, die Reise nach den Säulen des Herkules, den Zweikampf zwischen Alexander und Porus, die Geschichte der Königin Kandace und des Herzogs von Palatine, die Einnahme von Babylon, den Krieg gegen die Amazonen, den Verrat des Antipater und Divinuspater.

Der Roman Lamberts hat in der überlieferten Fassung keinen Schluß. Nach einer Vermutung Paul Meyers wird dieser ursprünglich in einer kurzen Erzählung von Alexanders Tod bestanden haben. In den Handschriften, die wir besitzen, bildet eine umfangreiche Branche den Schluß, welche den Tod Alexanders erzählt und in den beiden Handschriften, die mit der Zehnsilblerredaktion (vgl. S. 118) beginnen, in der letzten Laisse den Dichter Alexander von Bernai als Verfasser nennt. Die Branche zerfällt in zwei Teile; der erste beruht auf dem in der Alexanderdichtung sonst selten herangezogenen Werk des Archipresbyters Leo („Historia Alexandri de praeliis“, Geschichte der Schlachten Alexanders), der zweite auf der „Epitome Julii Valerii“. In diesem zweiten Teile wird in anderen Handschriften Pierre von Saint-Cloud mit Worten

genannt, die wenigstens die Deutung zulassen, daß er der Verfasser oder Bearbeiter dieses Abschnittes gewesen sei. Dann müssen wir glauben, daß Pierre den Namen seines Vorgängers (Alexanders von Bernai) in der letzten Laisse ausgemerzt habe. Wahrscheinlich liegt uns in den beiden Handschriften, die mit der Zehnsilblerredaktion beginnen, die Schlußbranche in der Gestalt vor, in welcher Pierre sie vorgefunden hatte.

Nach Paul Meyer aber fand Alexander von Bernai außer der Zehnsilblerversion und der Branche Lamberts noch eine dritte Alexanderdichtung vor: den „Fuerre de Gadres" (Die Fourragierung bei Gaza) von einem Dichter Eustache, über den wir nichts Genaueres wissen. Auch Eustache wandte wie Lambert den Alexandriner an; er scheint den Inhalt seines Romans frei erfunden zu haben. Sein Werk fand eine Übertragung ins Mittelenglische (im 14.) und ins Schottische (im 15. Jahrhundert). Der Anfang einer lateinischen Bearbeitung aus der Mitte des 14. Jahrhunderts rührt vielleicht von Boccaccios Hand her.

Alexander von Bernai aber begnügte sich nicht mit dem Abschluß des Romans durch die Branche von Alexanders Tod, sondern er unterzog auch die der Branche Lamberts vorausliegenden Abschnitte einer Umarbeitung. Dabei gestaltete er die Zehnsilbler der älteren Fassung mit freien Zusätzen zu Alexandrinern um und schaltete zwischen diesem den ältesten Teil der ganzen Kompilation bildenden Anfang und dem Anfang Lamberts den „Fuerre de Gadres" ein, dem er selbständig hinzugefügte Abschnitte vorausgehen und nachfolgen ließ. So ist nach den Untersuchungen Paul Meyers dieser umfangreiche Roman zu stande gekommen, den man in vier Branchen zerlegt, von denen die zweite aus dem „Fuerre de Gadres" mit Alexanders Fortsetzung, die dritte aus dem Anteil Lamberts besteht.

Von den mit Namen genannten Dichtern hat also Alexander von Bernai, wenigstens dem Umfang nach, das meiste geleistet. Er sagt uns, daß er aus Bernai gebürtig sei, aber daß er den Beinamen „de Paris" führe. Da er nun an der Stadt Paris mehrfach ein lebhaftes Interesse bekundet, so dürfen wir glauben, daß er seinen Beinamen einem längeren Aufenthalt in Paris verdankte. Er schrieb vor dem Jahre 1187, da der Troubadour Peire Vidal (vgl. S. 76) in diesem Jahre auf den von Alexander verfaßten Anteil anspielt. Als lateinische Quellen hat Alexander die „Epitome Valerii", Quintus Curtius, Josephus und, wie schon erwähnt, den Archipresbyter Leo benutzt.

Wir haben ferner von einem Dichter Alexander, dessen Identität mit Alexander „de Paris" wir weder bestimmt bejahen noch bestimmt verneinen können, einen Roman in kurzen Reimpaaren, „Athis und Prophilias", der auch ins Mittelhochdeutsche übersetzt worden ist.

Sein Inhalt ist griechischen Ursprungs und kehrt in der „Disciplina clericalis" (Unterweisung des Klerikers) von Petrus Alphonsi wieder, einer nach arabischen Quellen geschriebenen Novellensammlung aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts, von der es zwei altfranzösische Übersetzungen in Versen gibt (eine aus dem 12., die andere aus dem 13. Jahrhundert). Die Helden des Romans sind zwei Studenten in Athen, von denen der eine sich in die Braut des anderen verliebt, der seinem Freunde gutherzig gestattet, einmal bei einem Stelldichein den Platz des Liebhabers bei dem Mädchen einzunehmen. Diese merkt den Betrug zwar nicht, aber es entstehen doch tragische Verwickelungen.

Eine Fortsetzung zu dem „Alexander" des Alexander de Paris, „La Venjance Alexandre" (Die Rache für Alexanders Tod), schrieb (vor 1189) für den Grafen Raoul von Clermont und seinen Bruder Simon ein Dichter Gui de Cambrai.

Nur genealogisch verknüpft mit Alexanders Geschlecht ist der Held eines anderen Romans, der nach der freilich nicht völlig glaubwürdigen Angabe seines Verfassers auf griechischer Quelle beruht. Es ist dies der „Florimont", den Aimon von Varennes im Jahre 1188 in

Die sechs ältesten französischen Handschriften aus Frankreich. Tafel II.

5.

[. . .] li rueie si la sainte esc*r*iture non, ke de totes pars est enuolepee dauant les panses des oyanz *et* p*er* nul angle d'essarrance n'est retenue, qu'ele ne soit annoncieie? De totes parz tornoiet *et* droiturieiement *et* humlement entre les auersiteit *et* les p*ro*speriteiz. Ar androit e*st* halt li cercles de ses comandeme[*n*]z, ar androit rest bax. Car celes choses ke spiritelment sunt dites a plus p*er*feiz, celes couienent bien as enfars selonc la letre. Et celes choses, ke li petit entandent selonc la latre, moinent li saige baron a halt entendement, p*er* cev k'il spiritelment l'entandent. Ki seroit cev de petit entendem*en*t ke fust paüz si selonc l'ystoire non del fait Esaü *et* Jacob, ke li uns fut enuoiez por la ueneson, por cev k'il fust beniz *et* li altres fut beniz de son pere p*er* l'atornement de sa mere entrant [lies entre tant] k'Esaü estoit checier? Mais s'om esuuardet plus subtilment a l'ente*n*dem*en*t de ceste histore, om uairit ke Iacos ne tolet mies p*er* boisie son frere la beniceon de la p*ri*miere naissance, anz l'aq*u*estat assi cu*m* p*er* dat, car il l'auoit acheteit p*er* l'otroi de son frere por un poc de lantilles. Mais si ancuns de plus halt ente*n*dem*en*t uvelt l'un *et* l'atre fait encerchier p*er* lo secret de l'alegorie, maintenant s'eslieuet de l'istore a l'esp*er*itel sen. Ce k'est ke Ysaac desiret maingier de la uenison de son plus gra*n*t fil si cev non ke li toz possanz deus desiret estre paüz des bones veures del peule des Jeus? Mais entre tant ke cil tarzet, se li mist dauant Rebecka lo plus iouene. Car entre tant ke li peules des Jeus quaret la bone veure p*er* defuers, si enstruist li mere lo [. . .]

5.

[Als ich die heiligen Tiere betrachtete, erschien ein Rad auf der Erde. Was bedeutet] das Rad, wenn nicht die Heilige Schrift, die vor den Gedanken der Hörer ringsum verhüllt ist und durch keinen Winkel des Irrtums daran gehindert wird, verkündigt zu werden? Ringsum dreht sie sich schlecht und recht zwischen dem Ungünstigen und Günstigen. Jetzt ist der Ring ihrer Gebote hoch, jetzt wieder ist er tief. Denn was den Vollkommensten geistlich gesagt wird, paßt gut für die Schwachen nach dem Wortlaut. Und was die Kleinen nach dem Wortlaut verstehen, führen die weisen Männer zu hohem Verständnis, weil sie es geistlich verstehen. Wer von geringem Verstande faßte das Thatsächliche von Esau und Jakob anders auf als nach dem historischen Vorgang, daß der eine auf die Jagd geschickt wurde, um gesegnet zu werden, und der andere auf Anordnung der Mutter von seinem Vater gesegnet wurde, während Esau jagen ging? Aber wenn man schärfer auf den Sinn dieser Geschichte blickt, wird man sehen, daß Jakob keineswegs durch Betrug seinem Bruder den Segen der Erstgeburt nahm, sondern ihn gleichsam rechtmäßig erwarb, da er ihn durch Zugeständnis seines Bruders für einige Linsen erkauft hatte. Will aber einer von höherem Verstand beide Thatsachen durch das Geheimnis der Allegorie erforschen, so erhebt er sich sofort vom historischen Vorgang zum geistlichen Sinn. Was heißt das, daß Isaak von der Jagdbeute seines größten Sohnes zu essen wünscht, anders, als daß der allmächtige Gott von den guten Werken des Volkes der Juden genährt zu sein wünscht? Aber während jener ausbleibt, schob ihm Rebekka den Jüngsten vor. Denn während das Volk der Juden das gute Werk draußen suchte, bereitete die Mutter das [Volk der Heiden . . .]

5. Eine Seite aus Gregors Homilien über Ezechiel.
Handschrift in der Stadtbibliothek zu Bern.

Die sechs ältesten französischen Handschriften aus Fran
Na

ent solement oie a mes oreilhes.
mais veue a mes oelz. tanshee a
mes mains. portee a mes espal-
les. soit faite a moi la parole ne-
mie escrite 7 mute. mais enchar
nee 7 uiue et enpressee uiuemnt
en mes castes entrailhes en hu-
maine forme. En cele maniere
soit faite a moi en la kele il ne
fut unkes ne ne serat mais
fait a nului. Car dës at parleit
a enarriere as prophetes en plus-
sors manieres. as uns en lorel-
hes as altres en la boche v en la
main. Mais ie prie ke ta parole
soit faite en mon uentre. Gene
uuel mie que le moi soit solemnt
prechiee v par figure signifiee v
par ymagene songie. mais
coisanment espiree. personamnt
encharnee. et en mes entrail-
hes encorporee. Gieres la paro-
le ki nauoit besoing que le
fuist faite en soi denger estre
en moi. denger estre faite a moi
solonc ta parole. Generalment
soit lo munde mais a moi soit
faite specialment solonc ta pa-
role.

Finit. a.

Nostre sires commanda a ses de-
ciples ke il conkeilhisent
le relie ki ne porresist. por ce
da aukuns sermons ke ge ai oi.
ai ie conkeilhut aukuns mo-
siles ai escriz en cest liure. por
ce ke il ne fuissent oblie. 7 al
comencement pri ie toz celz ki
le liront v ki lescoteront ke
il pensent specialmnt por moi et
por toz mes amis. et si les pri
kesil trueuent chose ki face a
enmiaudrer kil lenmiaudrent
kil ne pensent mie kele fuist
issi dite. Mais par auenture ensi
fut entendue. Cest sermon ki
ci comance fist maistres. a.
De sainte agnes.
Queramus dño nro regi
adolescentulam uirginem agnes
et stet coram rege et foueat
eum. 7 dormiat in sinu suo. et ca
lefaciat dnm nrm regem.
Nos trouons el tierz liure des
rois tot al comencemnt kant
dauid fut uiez kil refroida si
ke om nel pooit rechaufer.
si disent li seriant le roi cez
paroles ke nos uos auons a-
uant mises. Querons a nre

6. Schluss einer Homilie Bernhards über das „Missus est“
und Anfang einer Blumenlese von Predigtstellen.
Handschrift im Museum zu Nantes.

des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts). Tafel II.

nient solement oie a mes oreilhes, mais ueve a mes oelz, tanstee a mes mains, portee a mes espalles. Soit faite a moi la parole ne mie escrite *et* mute, mais encharnee *et* uiue et enp*re*ssee uiuem*en*t en mes castes entrailhes en humaine forme. En cele maniere soit faite a moi, en la kele il ne fut unkes ne ne serat mais fait a nului. Car d*eu*s at parleit za en arriere as p*r*ophetes en plujsors manieres: as uns en l'orelhe, as altres en la boche v en la main. Mais ie prie ke ta parole soit faite en mon ue*n*tre. Ge ne uuel mie qu'ele moi soit solem*en*t p*re*chie v par figure signifie v par ymagene songie, mais taisanme*n*t espiree, p*er*sonam*en*t encharnee et en mes entrailhes encorporee. Gieres la parole, ki n'auoit besoing qu'ele fuist faite en soi, denget estre en moi, denget estre faite a moi solonc ta parole. Generalment a tot lo munde, mais a moi soit faite specialment solonc ta parole.

Nostre sires com*en*da a ses deciples ke il conkeilhis*en*t le relié k'il ne porresist. Por ce d'aukuns sermons ke ge ai oïz ai ie conkeilhut aukuns moz, si les ai escriz en cest liure, por ce ke il ne fuissent obliē. *Et* al com*en*cement pri ie toz celz ki le liront v ki l'escoteront ke il p*r*iënt specialm*en*t por moi et por toz mes amis, et si les pri ke, s'il i trueue*n*t chose ki face a enmiaudrer, k'il l'enmiaudre*n*t. K'il ne pensent mie k'ele fuist issi dite, mais p*ar* aue*n*ture ensi fut entendue.

Cest semon [lies sermon], ki ci comance, fist maistres .A. [wohl Abaielarz] de sainte Agnés.

Qveramus d*omi*no n*ost*ro regi adolescentulam uirgine*m* [tilge Agnes], et stet coram rege et foueat eu*m et* dormiat in sinu suo et calefaciat d*omi*n*u*m n*ost*r*u*m regem. Nos trouons el tierz liure des Rois tot al comencem*en*t, kant Dauid fut uiez, k'il refroida si ke om nel pooit rechaufer, si disent li seriant le roi cez paroles ke nos uos auons auant mises. Querons a n*ost*re [. . .]

[Das Wort Gottes werde] nicht allein mit meinen Ohren gehört, sondern mit meinen Augen gesehen, mit meinen Händen getastet, auf meinen Schultern getragen. Es sei für mich das Wort nicht geschrieben und stumm, sondern eingefleischt und lebend und lebendig eingeprägt in mein keusches Innere in menschlicher Gestalt. So werde es für mich, wie es noch nie für jemand ward noch werden wird. Denn Gott hat vordem zu den Propheten auf mehrere Weisen gesprochen: zu den einen ins Ohr, zu den anderen in den Mund oder in die Hand; aber ich bitte, daß dein Wort in meinem Leibe sei. Ich will nicht, daß es nur gepredigt oder figürlich gedeutet oder im Bilde geträumt werde, sondern schweigend eingesogen, persönlich eingefleischt und in mein Inneres eingeschaltet. Daher möge das Wort, das an sich nicht nötig hatte, zu werden, geruhen, in mir zu weilen, geruhen, für mich nach deinem Worte zu werden. Es werde im allgemeinen für alle Welt, aber für mich speziell nach deinem Worte.

Unser Herr befahl seinen Jüngern, sie sollten den Tafelabhub sammeln, daß er nicht umkäme. Darum habe ich aus einigen Predigten, die ich gehört habe, einige Worte gesammelt und sie in dieses Buch geschrieben, damit sie nicht vergessen würden. Und im Beginn bitte ich alle, die es lesen oder hören werden, daß sie speziell für mich und alle meine Freunde beten, und ich bitte sie, wofern sie darin etwas zu verbessern finden, daß sie es verbessern. Sie mögen nicht denken, es sei so gesagt worden; sondern zufällig wurde es so gehört.

Diese Predigt, die hier beginnt, verfaßte Magister A. (wohl Abailard) von der heiligen Agnes.

„Suchen wir unserem Herrn dem König ein jungfräuliches Mädchen, und es stehe vor dem König und pflege ihn und schlafe in seinen Armen und wärme unseren Herrn den König". Wir finden im dritten Buch der Könige gleich im Anfang, daß, als David alt war, er so kalt wurde, daß man ihn nicht erwärmen konnte, und es sprachen die Diener des Königs diese Worte, die wir vorausgeschickt haben: Suchen wir unserem [. . .]

Châtillon-sur-Azergue bei Lyon geschrieben hat, nicht in der dort üblichen mittelrhônischen Mundart, sondern nach des Dichters Absicht in der Sprache von Isle-de-France, die er, soweit sich urteilen läßt, mit Gewandtheit handhabt. Der Verfasser wohnte lange in Gallipolis in Thrakien und brachte aus Philippopel die Handschrift mit nach Frankreich, die er als Quelle seines Romans verwertete. Er übersetzte diesen, wie er selbst sagt, erst ins Lateinische, daraus ins Französische. Der Wunsch einer Freundin, Juliane oder Vialine, hatte sein Werk veranlaßt. Florimont heißt griechisch Eleneos. Er ist der Sohn des Herzogs von Albanien und der Vater Philipps von Makedonien, also der Großvater Alexanders. Der Dichter hat ein paar griechische Phrasen eingemengt, die er auch französisch widergibt, und einige griechische Ausdrücke erklärt.

Im Eingang wird an Gaufrid von Monmouth (vgl. S. 109) angeknüpft und dann die Geschichte der Könige von Griechenland erzählt. Philipp Macemus kämpft mit einem Löwen und tötet ihn. Seine Frau schenkt ihm eine Tochter Romadanaple (aus dem Provenzalischen Plena d'amor, „die Liebevolle“, umgestellt). Es folgt ein Krieg gegen einen König von Bulgarien, wobei sich Florimont auszeichnet. Der Dichter greift nun etwas zurück, um die Geschichte seines Helden zu erzählen. Florimont tötet ein Ungeheuer und nimmt aus dessen Körper einen unverwundbar machenden Balsam. Er hat dann eine Liebschaft mit einer Fee, die, wie die Geliebte des Parthenopeus (s. unten), strengste Geheimhaltung des Verhältnisses von ihm verlangt. Doch kommt die Sache heraus, und die Liebenden werden getrennt. Florimont nennt sich seitdem den armen Verlornen (le Povre Perdu). Dann wird ausführlich erzählt, wie Povre Perdu die Liebe der Prinzessin Romadanaple gewinnt und, nachdem sein wahrer Name und seine Herkunft bekannt geworden ist, ihre Hand erhält und sie heiratet. Den Schluß bildet die Gefangennahme von Florimonts Vater auf einer fast uneinnehmbaren Festung Namens Clavegois und seine Befreiung durch Florimont.

Nur beiläufig sei noch das lateinische Alexander-Gedicht des gelehrten Professors Walther von Châtillon erwähnt, das auf Quintus Curtius beruht und gegen 1178 verfaßt wurde. Es liegt der deutschen Alexander-Dichtung Ulrichs von Eschenbach zu Grunde. Walther scheint die französische Dichtung Lamberts gekannt zu haben. Da sein Werk im Mittelalter in den Schulen gelesen wurde, so ist ein Vers daraus (Incidit in Scyllam qui vult vitare Charybdim, Der Scylla verfällt, wer der Charybdis entgehen will) bis heute populär geblieben. Walther widmete sein Gedicht dem Erzbischof Guillaume von Reims, demselben, für den Petrus Comestor seine berühmte „Historia scholastica“ schrieb, dem Bruder des Grafen Heinrich von Champagne, und ließ daher jedes der zehn Bücher mit einem Buchstaben des Namens GUILLERMUS beginnen, eine Form des Akrostichons, die sich zuerst bei den alexandrinischen Dichtern findet, und die auch von französischen Schriftstellern, z. B. Geufroi de Paris, nachgeahmt wurde. Die Existenz eines anglonormannischen Alexanderromans, der den anspruchsvollen Titel „Romanz de tute chevalerie“ (Roman von aller Ritterlichkeit) führt und von einem Kenter verfaßt worden ist, sei hier nur angedeutet.

Den Romanen aus dem Altertum schließen sich die aus der byzantinischen Litteratur herübergenommenen an, von denen einige, wohl durch Vermittelung mündlicher Berichte, schon im 12. Jahrhundert in der französischen Litteratur Aufnahme fanden. Dahin gehört „Parthenopeus“ (der Name stammt aus dem „Romanz de Thebes“, vgl. S. 118), eine anmutige Geschichte, welche den Mythus von Amor und Psyche so variiert, daß der Held die Rolle der Psyche, eine Fee Melior die Rolle Amors übernimmt. Die reizvolle Darstellung ist in verschiedenen Ländern nachgeahmt worden, in Deutschland durch Konrad von Würzburg.

Ungeachtet allzu großen Gefühlsüberschwanges hat auch der Roman „Floire und Blancheflor“, der die Liebe zweier gewaltsam voneinander getrennten und nach allerlei Fährlichkeiten wieder vereinigten Kinder erzählt, manchen poetischen Zug. Die ältere französische Fassung

hat im ganzen Abendlande Verbreitung gefunden. Ein Verfassername ist nicht überliefert; doch nennt der deutsche Bearbeiter (Konrad Fleck) Ruprecht von Orbent als Gewährsmann. Eine etwas jüngere und zugleich rohere Darstellung scheint nicht aus der älteren abgeleitet zu sein, sondern höchstens deren Einfluß erfahren zu haben, dagegen in ihrem Ursprung unabhängig von jener durch mündliche Vermittelung auf das byzantinische Original zurückzugehen. Auf dieser jüngeren Fassung beruht der „Filocolo" des Boccaccio. Neuerdings ist für diese Sage arabischer Ursprung wahrscheinlich gemacht worden.

Der „Roman von den sieben weisen Meistern" läßt sich wenigstens insofern den Erzählungen byzantinischen Ursprungs anschließen, als auch für ihn eine byzantinische Fassung als Grundlage der abendländischen Darstellungen, freilich nicht von allen Gelehrten, angenommen wird. Schon die äußere Einrichtung, eine Rahmengeschichte mit eingelegten Erzählungen, weist nach dem Morgenlande.

Ein König läßt einen Sohn aus erster Ehe in der Fremde erziehen. Dieser Sohn kehrt dann an den Hof des Vaters zurück, und da sein Erzieher in den Sternen gelesen hat, der Prinz könne nur dadurch einer großen Gefahr entgehen, daß er sich sieben Tage lang stumm stelle, fügt er sich und verhält sich schweigsam. Die zweite Frau des Königs verliebt sich in ihn und sucht vergebens bei ihm Entgegenkommen. Enttäuscht, klagt sie ihn bei dem Könige ihres eigenen Vergehens an, und dieser verurteilt den Prinzen zum Tode. Nun aber treten die sieben Weisen auf und suchen den König durch Erzählungen von der Tücke der Frauen zum Aufschub der Hinrichtung und womöglich zur Zurücknahme des Todesurteils zu bewegen. Jeden Tag erzählt einer der Weisen eine Geschichte, jeden Tag aber ist auch die Königin mit einer anderen bei der Hand, welche die erreichte Wirkung wieder abschwächt, bis nach sieben Tagen der Prinz sein Schweigen brechen darf und die Stiefmutter entlarvt.

Diese Rahmengeschichte beruht vielleicht auf der griechischen Sage von Phädra, die nach Pausanias des Griechischen kundige Barbaren kannten. Sie mag mit Alexanders Heer nach Indien gelangt sein. Denn obwohl ein indischer Text nicht erhalten ist, nimmt man doch mit Grund einen solchen an. Benfey weist auf buddhistische Züge hin, wie z. B. der Gedanke, ohne sichere Aussicht auf Gelingen sieben Weise gegen eine Frau ankämpfen zu lassen, buddhistisch aussieht, und vermutet für die indische Fassung den Namen Siddhapati. Die syrische Fassung heißt Sindbar, die persische Sindibad, die hebräische Sendabar, die griechische Syntipas. Von diesen Fassungen, die untereinander ziemlich nahe verwandt sind, weichen die abendländischen ab, ohne daß das Original der letzteren sicher erschließbar wäre. Unter sich stimmen die abendländischen zwar in den Hauptzügen zusammen, gehen aber in Nebendingen oft auseinander. So ist die Zahl der Erzählungen zuweilen bedeutend vermehrt, auch sind einzelne Erzählungen hier und da durch andere ersetzt worden.

Die älteste französische Fassung, die um 1155 entstanden sein dürfte, ist einfach, klar und geschickt erzählt und in kurzen Reimpaaren gedichtet. Eine jüngere Fassung in Prosa, zu der später mehrere Fortsetzungen geschrieben wurden, ist vielleicht erst im 13. Jahrhundert hergestellt worden. Die gereimte Fassung wurde zweimal in Prosa aufgelöst, und dann wurde von einem Dritten die eine dieser Prosaauflösungen mit dem Prosaroman kombiniert. Dieser aus zwei Redaktionen zusammengeschweißte französische Text wurde um 1330 in Frankreich ins Lateinische übertragen und unter dem Titel „Historia septem sapientum" im 15. Jahrhundert mehrmals gedruckt. Auch erschienen Rückübersetzungen des lateinischen Textes ins Französische (Genf 1492), ins Deutsche und in andere Sprachen.

Eine stark abweichende Fassung der Sage wurde gegen das Ende des 12. Jahrhunderts von Jean von Hauteseille (Johannes de Alta Silva, einer Cistercienserabtei im Sprengel Metz) für den Bischof Bertram von Metz (1179—1210) lateinisch bearbeitet. Während in den

orientalischen Versionen Indien oder Persien, in dem Versroman Konstantinopel, in der Prosa Rom den Schauplatz der Handlung abgibt, ist diese hier nach Sizilien verlegt. Der Vater des Prinzen (und nach ihm der Roman) heißt hier Dolopathos (im Versroman heißt er Vespasianus, in der Prosa Diokletian, bzw. Pontianus). Der Erzieher ist Virgil, und da die Stiefmutter nicht erzählt, so finden sich nur acht Geschichten, die von Virgil und den sieben Weisen vorgetragen werden. Die Geschichten sind zum Teil andere als in den „Sieben Weisen": vier sind offenbar erst in dieser Version von Johannes oder seinem Gewährsmann zur Ergänzung eingesetzt worden, darunter die von dem verpfändeten Fleischstück (wie im „Kaufmann von Venedig") und das liebliche Märchen von den sieben Schwänen. Dieser lateinische Roman wurde im Anfang des 13. Jahrhunderts von Herbert für den Sohn Philipps II., Ludwig (den späteren Ludwig VIII.), in französische Verse übertragen, und zwar in geschmeidiger Sprache und mit kunstvoll gesuchten Reimen.

Die Rolle, welche hier Virgil spielt, entspricht den Anschauungen des Mittelalters. Da seine Werke schon im Altertum zum Losen benutzt wurden (sortes Vergilianae), kam Virgil in den Ruf eines großen Weissagers und Zauberers; man erzählte allerlei Wunder, die er vollführt haben sollte, und glaubte, er habe in der 4. Ekloge die Geburt des Heilands vorausgesagt.

Der Abenteuerroman in der Weise des älteren Alexandre Dumas hat sich schon im 12. Jahrhundert neben dem ähnlich gearteten Arthurroman einen Platz errungen. Hierher gehören der „Weih" und „Guillaume de Palerne" (d. h. Palermo). Letzterer ist der Gräfin Yolant, der Tochter Balduins IV. vom Hennegau, gewidmet, die sich in erster Ehe mit dem Grafen Yvo von Soissons vermählt hatte und nach dessen Tode (1177) mit dem Grafen Hugo von Saint-Pol eine neue Ehe einging.

Der nach 1188 verfaßte Roman, der im 14. Jahrhundert ins Englische übersetzt wurde („William and the Werwolf"), erzählt, wie der König von Spanien, der aus erster Ehe einen Sohn Alfons hat, sich wieder verheiratet, und zwar mit einer Zauberin, die ihren Stiefsohn in einen Wolf verwandelt. Als Wolf raubt Alfons den Helden der Erzählung, Guillaume, den kleinen Sohn des Königs von Apulien. Der Kaiser aber findet den Entführten im Walde und läßt ihn mit seiner Tochter Melior aufwachsen. Zwischen den beiden Kindern stellt sich allmählich herzliche Zuneigung ein, und als Melior einen anderen heiraten soll, entfliehen die Liebenden, in Wolfsfelle eingehüllt, und werden von dem hilfreichen Wolf am Leben erhalten. Nach weiteren Abenteuern, die geringes Interesse bieten, schließt der Roman mit der Heirat Guillaumes und Meliors und mit der Entzauberung des Wolfes durch die Königin. Der Dichter beruft sich auf eine lateinische Quelle.

Der „Weih" (L'Escoufle) ist einem Grafen vom Hennegau gewidmet, wohl Balduin V. (1171—95), und von einem Dichter aus dem Pays de Caux geschrieben.

Auch hier heißt der Held Guillaume. Er entführt die Kaiserstochter, kann sie aber erst nach Überwindung zahlreicher Hindernisse heiraten. Der Roman hat seinen Titel von einem Weih, der die prächtige Tasche Guillaumes raubt, als die Liebenden auf ihrer Flucht im Grase ruhen. Guillaume wird dadurch, daß er dem Vogel nacheilt, von der Geliebten getrennt und erst gegen das Ende der Geschichte wieder mit ihr zusammengeführt.

Der Dichter erzählt allzu breit, doch hält er sich in den Grenzen des Wahrscheinlichen. Die Geschichte findet sich mit ihren Hauptmotiven auch im Morgenland und kehrt im 15. Jahrhundert im Roman von der schönen Magelone wieder.

Ein biographischer Roman betrifft Gilles de Chin. Gilles war im Hennegau ein tapferer Ritter, der nach der Angabe der Handschrift am 12. August 1137 in der Blüte seiner Kraft und seines Ruhmes an den Folgen eines Lanzenstiches starb. Noch heute wird an bestimmten Tagen in Mons und Wasmes der Sieg des Ritters über einen Drachen, der die dortige Gegend unsicher machte, durch ein Volksfest gefeiert. Nach der Ansicht eines belgischen Gelehrten

ist Gilles aber erst spät an die Stelle des heiligen Georg gesetzt worden, dem das Fest ursprünglich gegolten habe. Die altfranzösische Dichtung weiß noch nichts von dem Drachenkampf zu berichten. Diese Dichtung, in kurzen Reimpaaren abgefaßt und als Chanson bezeichnet, rührt her von Gautier le Cordier aus Tournai, der sich auf eine geschriebene Quelle beruft. Da er die Helden von Theben und Troja erwähnt und an den „Fuerre de Gadres" anspielt, können wir letzteren und die Romane von Theben und Troja als seine Vorbilder ansehen. Keinesfalls ist die Chanson nur Resumé eines älteren Gedichtes; der Dichter hätte sonst unmöglich von seinem Werke sagen können: „Seit langem habt ihr nicht seinesgleichen gehört." Gautier schrieb sein Werk einige Zeit nach dem Tode seines Helden, den er persönlich nicht mehr gekannt haben dürfte; doch wird er noch vor dem Ende des 12. Jahrhunderts gedichtet haben.

Ganz zu Anfang des 13. Jahrhunderts erhielt der höfische Roman dadurch ein neues, eigenartiges Gepräge, daß ein Dichter auf den Gedanken kam, lyrische Gedichte in ihn einzulegen, um ihm eine größere Mannigfaltigkeit zu geben und den Leser durch die Wiederholung geläufiger Verse zu erfreuen. Der erste Roman dieser Art ist betitelt „Romanz de la rose" (nicht mit dem berühmteren „Rosenroman", vgl. unten, zu verwechseln) oder „Guillaume de Dole". Die eingelegten Lieder sind zum großen Teil auch außerhalb dieses Romans nachzuweisen, und wahrscheinlich hat der Romandichter überhaupt kein einziges von ihnen selbst gedichtet, sondern sich damit begnügt, beliebte Lieder einzureihen. Über den Dichter erfahren wir nur, daß er Mönch war und früher vielleicht ein Spielmann. Er weiß in der Gegend von Reims gut Bescheid und erwähnt die Cistercienserabteien Igny und Ourscamps. Möglicherweise hatte er in einem dieser Klöster eine Zuflucht gefunden. Der Roman scheint im Jahre 1200 verfaßt zu sein.

Er ist nach einem einer Rose gleich geformten Muttermal genannt, das die Braut des Kaisers an der Hüfte hat. Ein Verleumder, dem dieser Umstand bekannt wird, benutzt ihn dazu, um die Treue der Braut bei dem Kaiser zu verdächtigen; doch wird ihre Unschuld ans Tageslicht gebracht. Für die Fabel wird byzantinischer Ursprung vermutet.

Der Roman zeigt uns an zahlreichen Stellen recht anschaulich, welche Verwendung die Minnelieder, die Tanzlieder, die Chansons à toile und Chansons de geste in der höfischen Gesellschaft fanden. Sie werden bei den mannigfaltigsten Gelegenheiten, bald mit, bald ohne Begleitung, bald in größerem, bald in kleinerem Kreise, bald solo, bald im Chore gesungen. Auch drei provenzalische Kanzonen (von Jaufre Rudel, Bernhard von Ventadour und einem Anonymus) werden gesungen: wir können hier die Verbreitung der Troubadourpoesie im Norden ganz deutlich beobachten und erhalten durch diesen Rosenroman einen Einblick in das gesellige und besonders das litterarische Leben der höfischen Kreise in der litterarischen Glanzzeit des französischen Mittelalters.

Als Probe der eingelegten Volkslieder möge hier wenigstens eine kleine Strophe stehen, die dem altdeutschen Minneliedchen „Du bist mein, ich bin dein u. s. w." an die Seite gestellt zu werden verdient. Es ist ein Gespräch zweier Liebenden:

„Was könnt' ich dir geben,
Da du mich doch hast,
Da ich dein fürs Leben?
Was könnt' ich dir geben?" —
„Lieb' in Treuen mich!
Wunschlos dann bin ich."

Nur mit allem Vorbehalt sei hier noch der Dichter Herman angereiht, der eine Genesis und ein Marienleben in Alexandrinerlaissen dichtete. Er erwähnt den Tod eines Königs Heinrich,

den man früher für Heinrich I. von England hielt, jetzt aber lieber mit Heinrich II. identifizieren möchte. Der junge Dichter, der aus Valenciennes gebürtig war und sich im Genuß einer Pfründe befand, hatte am Weihnachtstage ein brennendes Stück Holz ergriffen, um einen anderen Geistlichen damit zu schlagen, sich aber selbst gefährlich an der Hand verletzt. Da erschien ihm im Traum Maria und versprach ihm sofortige Genesung, wenn er einen Teil der Heiligen Schrift, den sie ihm zeigte, in Versen übersetzen wolle. Seinen Einwurf, er habe ja noch nie Verse gemacht, entkräftete sie mit dem Versprechen, ihm bei der Arbeit zu helfen, und er führte, bald genesen, den Auftrag aus. Leider können wir das unter so hoher Mitwirkung entstandene Werk bis jetzt nur in den Handschriften lesen, deren große Zahl auf einen ungewöhnlichen Erfolg der Dichtung schließen läßt.

Unter den Heiligenleben und Legenden des 12. Jahrhunderts hat zwar manches Werk ein großes Publikum gefunden; doch haben solche Dichtungen ihren Einfluß nur selten auf die Litteraturen fremder Länder ausgedehnt, wie das auch in einer alten spanischen Übersetzung erhaltene Leben der Ägypterin Maria. Ein Leben der Euphrosyne ist in zehnzeiligen Alexandrinerlaissen verfaßt, ein noch beliebteres Leben der Thaïs in vierzeiligen. Beide sind wallonisch. Das Thaïsleben ist im Anfang des 13. Jahrhunderts in ein (bis jetzt unvollständig bekannt gemachtes) moralisierendes Lehrgedicht eingefügt worden, das man „Poème moral" zu nennen pflegt, und das in einfacher, aber eindringlicher Sprache maßvoll und wohlwollend zur Buße mahnt. Sehr beliebt war auch die Legende von den fünfzehn Zeichen des Weltunterganges, die auf einem von Augustin mitgeteilten, aus dem Griechischen übersetzten lateinischen Gedicht beruht. Nur wegen seiner Form verdient ein Leben Johannes des Täufers genannt zu werden: es reimt die Alexandriner paarweise, eine im Mittelalter bei Langversen ebenso seltene wie in der modernen französischen Dichtung gewöhnliche Form. In paarweise gereimte Zehnsilbler hat ein Dichter Namens Helias die Weissagungen Merlins nach Gaufrid von Monmouth gekleidet.

Eine Reihe von Dichtungen, in denen die Laster verschiedener Stände getadelt werden, eröffnet das „Livre des manieres" (Buch der Sitten) von Stephan von Fougères, Verfasser lateinischer Legenden und Bischof von Rennes (1168—78), vordem Kaplan Heinrichs II. In einreimigen Vierzeilern aus Achtsilblern redet der Dichter erst den Königen ins Gewissen, dann den Geistlichen, den Rittern u. s. w. Zuletzt kommen die Frauen an die Reihe, denen die Jungfrau Maria als Muster vorgehalten wird.

Tiefen Ernst atmet das „Gedicht auf den Tod" (Vers de la mort) von Elinand, Cisterciensermönch zu Froidmont und Verfasser einer nicht vollständig erhaltenen lateinischen Chronik, das, in einer zwölfzeiligen Strophe mit der Reimordnung aab aab bba bba geschrieben, mit rhetorischem Pathos die Wirkungen des Todes schildert, weit verbreitet war und viel bewundert wurde. Der mit dem Dichter persönlich befreundete Vincenz von Beauvais erwähnt es zum Jahre 1208. Später, wahrscheinlich 1269, ist es von einem Arraser, Robert le Clerc, in einer längeren Dichtung nachgeahmt, doch nicht übertroffen worden.

Wegen ihres volkstümlichen Tones verdienen einige gereimte Sprichwörtersammlungen in Schweifreimstrophen Beachtung. In einer dieser Sammlungen wird Salomon jedesmal ein weiser Ausspruch in den Mund gelegt, worauf dann Marcol stets mit einer spaßhaften, derben oder plattrealistischen Gegenrede antwortet. Die in der deutschen Litteratur wiederholt behandelte Geschichte von Salomon und Marcol, dem Dämonenkönig (hebr. Markolis, vom lat. Mercurius), war auch in Frankreich populär, wie mehrfache Anspielungen zeigen, ist uns jedoch in erzählender Form nicht erhalten.

Nur weil sie das älteste litterarische Werk ist, das einem König von Frankreich gewidmet wurde, sei die kurze Dichtung erwähnt, in der ein Ungenannter den Traktat des Martin von Braga von den vier Kardinaltugenden für Philipp II. August ins Französische übertragen hat.

Einige Gattungen, die schon im 12. Jahrhundert auftauchen, aber erst im 13. zur vollen Blüte gelangen, nämlich die Lyrik, das Fablel, die Renartbranchen und Tierfabeln, sollen erst im folgenden Abschnitt zur Sprache kommen.

5. Die Prosa.

Es sei gestattet, bei Besprechung der Prosalitteratur dieses Zeitraums die Trennung von Frankreich und England fallen zu lassen, da sich, wenigstens auf dem Gebiete des Romans, eine Scheidung der beiden Länder nicht wohl durchführen läßt. Sehen wir von den kurzen Stücken ab, deren bereits früher gedacht wurde (den Eiden, dem Jonasbruchstück, den Gesetzen Wilhelms; vgl. S. 97, 100 und 107), sowie von einer kurzen Formel für ein Gottesurteil (zur Ermittelung eines Diebes, Fécamp, Anfang des 12. Jahrhunderts), so beginnt die französische Prosa mit Übersetzungen aus dem Alten Testament. Da begegnet uns zunächst eine Übertragung des Psalters in altertümlicher Sprachform, etwa aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts, wahrscheinlich anglonormannischen Ursprungs. Sie war, wie die Accente in der ältesten Handschrift (jetzt in Oxford, früher im Kloster Montébourg in der Normandie) andeuten, zum Vorlesen bestimmt. Obwohl sie sich sklavisch an die Vorlage anschließt, fand sie doch weitere Verbreitung und war auch in Frankreich im Gebrauch, wo sie mehrfach überarbeitet und durchgesehen wurde. Sie liegt fast allen französischen Psalterübersetzungen bis zur Reformation zu Grunde. Ihr zur Seite steht eine andere Psalterübersetzung, die auf der „Versio Hebraica“ des Hieronymus beruht. Sie ist nur in zwei Handschriften erhalten. Die ältere davon, die ein Schreiber Eádwin in Canterbury angefertigt hat, ist ein sogenanntes Psalterium triplex, da sie die drei Psaltertexte in drei Spalten nebeneinander stellt. Die französische Übersetzung ist darin, um das Jahr 1160, sicher in Canterbury selbst, doch nicht von Eádwin, interlinear in die erste Spalte der Handschrift eingetragen. Ein drittes Werk dieser Art, die Übersetzung der vier Bücher der Könige, um 1170 gleichfalls in England entstanden, verfällt zuweilen in sogenannte Reimprosa, indem der Übersetzer mehreren aufeinander folgenden Sätzen oder Satzgliedern den gleichen Ausgang zu geben sucht. Sie steht dem lateinischen Text oft sehr frei gegenüber, indem sie sich Kürzungen erlaubt und aus anderen Quellen entlehnte Erklärungen einschaltet. Von diesen Übersetzungen sind zwei auch in Verse gebracht worden: der Text des Montébourgpsalters in kurze Reimpaare, die Bücher der Könige in anglonormannische Zehnsilbler, die vorwiegend, jedoch nicht durchweg, paarweise gereimt sind.

Auf dem Festlande finden wir prosaische Litteratur erst am Ende des 12. Jahrhunderts. Von den Arthurromanen muß dabei zunächst abgesehen werden, denn ihre Zeitbestimmung ist noch recht unsicher. Mit besonderem Eifer bemühte man sich in den Klöstern des Nordostens, lateinische Prosawerke in die Muttersprache zu übertragen, und Metz ging hierbei allen anderen voran.

Es herrschten damals außergewöhnliche und aufregende Zustände unter den Bewohnern der Stadt Metz, in die wir durch Briefe, die Papst Innocenz III. 1199 an den Bischof Bertram richtete, einen reizvollen Einblick gewinnen. Ketzerische Anschauungen hatten hier festen Fuß gefaßt, ja, andere Quellen reden direkt von Waldensern. Diese versammelten sich in geheimen Zusammenkünften, und, obwohl Laien und zum Teil Frauen, erbauten sie einander durch

Predigten. Sobald ihre Seelsorger ihnen darüber Vorstellungen machten, beriefen sie sich zu ihrer Rechtfertigung auf die Heilige Schrift oder raunten wohl gar insgeheim, sie verständen diese besser als die einfältigen Priester. Ja einige widersetzten sich selbst den Anordnungen des Bischofs, indem sie erklärten, nur Gott allein Gehorsam zu schulden. Auch Mitglieder der Patriziergeschlechter von Metz hatten sich den Sektierern angeschlossen und gewährten ihnen Schutz, so daß der Bischof ihnen nichts anhaben konnte. Eines Tages bemerkte Bertram, als er an einem Feste in der Kirche predigte, zwei Waldenserprediger. Er unterbrach die Predigt, deutete mit dem Finger auf sie und sagte: „Ich sehe unter euch Boten des Satans, es sind dieselben, die ich in Montpellier sah, wo sie wegen Ketzerei verurteilt und aus der Stadt geführt wurden." Ein Student, der sich bei den Angeredeten befand, antwortete dem Bischof mit heftigen Schmähworten. Die beiden Waldenser aber verließen die Kirche, predigten draußen vor einer zahlreichen Volksmenge und antworteten auf die Frage eines Klerikers, wer sie denn entsendet habe: „Der Geist!" Diese Sekte war nicht nur in der Stadt Metz, sondern auch rings in dem Sprengel zahlreich vertreten, und was dem Papst besonders anstößig war, sie hatte verschiedene Werke ins Französische übertragen lassen; es ist von den Evangelien, den Briefen des Paulus, dem Psalter, den „Moralia Hiob" Gregors des Großen „und mehreren anderen Büchern" die Rede, und gerade die Übersetzungen biblischer Bücher erregten das Mißfallen des Papstes. Der Magister Crispinus Priester und ein gewisser R., sein Genosse, werden in diesem Zusammenhange genannt; es ist wahrscheinlich, daß sie bei dieser Übersetzungsarbeit beteiligt waren. Was weiter geschah? Der Papst entsandte drei zuverlässige Äbte nach Metz, und ein Chronist berichtet trocken, daß diese „quosdam libros de Latino in Romanum versos combusserunt et praedictam sectam extirpaverunt" (gewisse aus dem Lateinischen ins Französische übersetzte Bücher verbrannten und besagte Sekte ausrotteten). So ging diese Übersetzung biblischer Bücher im Feuer zu Grunde; aber der fromme Gedanke, der sie hervorgerufen hatte, der Trieb nach Wahrheit, die Sehnsucht nach dem Herrn, glomm weiter unter der Asche fort.

Die „Moralia Hiob" sind uns wahrscheinlich in einer wallonischen Umschrift erhalten, die in einer Handschrift hinter der Übersetzung der Dialoge Gregors steht, für welche man die Abtei Orval als Heimat vermutet hat. Auch auf Lüttich erstreckten sich die Verfolgungen, und 1202 wurde dort von einem Beauftragten des Papstes die Herausgabe sämtlicher Bücher verlangt, welche romanische oder deutsche Übersetzungen biblischer Bücher enthielten; der Bischof sollte entscheiden, welche Werke als ungefährlich dem Besitzer zurückzugeben seien. Wahrscheinlich wurde bei dieser Gelegenheit auch die Übersetzung der Apostelgeschichte und der Briefe des Paulus konfisziert, welche der fromme Lambert le Bègue, der Stifter der Begarden, gegen 1170 in Lüttich angefertigt hatte.

Wenn uns aber auch diese Bibelübersetzungen entzogen sind, die man teils für ketzerisch, teils an sich für gefährlich hielt, so haben wir doch noch einige Handschriften von Übersetzungen, die aus derselben Gegend herrühren und derselben Zeit angehören, nämlich den letzten Jahren des 12. oder den ersten des 13. Jahrhunderts. Es sind dies die ältesten ganz französischen Handschriften, die in Frankreich geschrieben worden und uns erhalten sind (vgl. S. 117); im ganzen ihrer sechs. Drei schließen Übersetzungen der Predigten Bernhards von Clairvaux ein und befinden sich in Paris, Berlin und Nantes. Die letztere, bis vor kurzem in Privatbesitz, enthält die Predigten über das Hohe Lied. In den beiden anderen Handschriften, der Pariser und der Berliner, sind zwei Übersetzerhände zu unterscheiden, von denen diejenige, welche die größte Zahl von Predigten übertrug (78), mit dem Originaltext etwas freier geschaltet hat als die andere
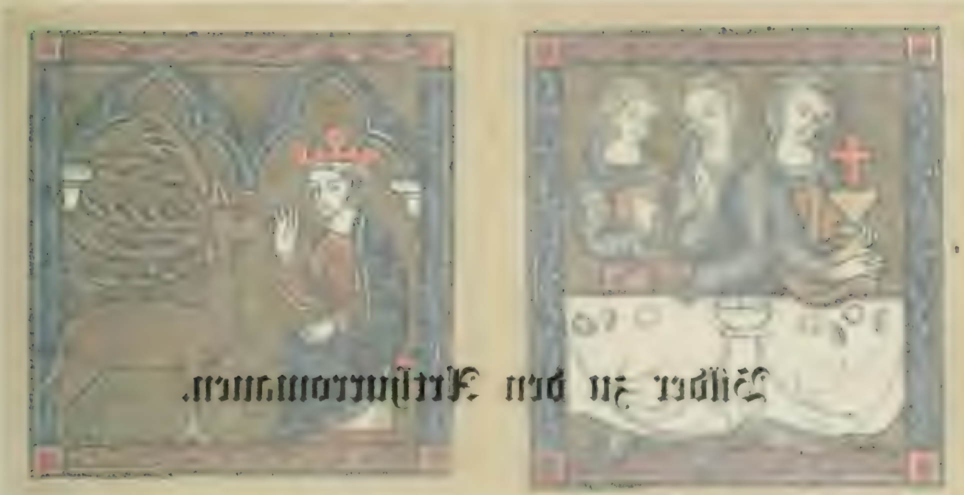
(10 Predigten). In einem Falle wurde dieselbe lateinische Predigt von beiden übertragen. Die größere Sammlung enthält Predigten für die Feste und Sonntage des Kirchenjahres vom 26. November bis 15. August, die kleinere läßt in der überlieferten Ordnung keinen bestimmten Plan erkennen. Die Übersetzer haben zwar den lateinischen Text zuweilen mißverstanden, doch kommt die bilderreiche, lebhafte, innige Sprache Bernhards auch im französischen Gewand zur Geltung.

Die drei anderen Handschriften in Bern, Paris und Verdun enthalten Übersetzungen der Homilien Gregors über Ezechiel, der Homilien Haimos von Halberstadt für die beiden letzten Fastenwochen und des mit Unrecht Bernhard von Clairvaux zugeschriebenen Briefes an die Klosterbrüder von Montdieu in den Ardennen über das einsame Leben. In den beigefügten Schriftproben ist jede dieser sechs Handschriften durch eine Seite vertreten (s. die beiden Tafeln „Die sechs ältesten französischen Handschriften“ bei S. 146 und 152).

Mit der oben (S. 132) erwähnten Prosaauflösung von Roberts „Joseph und Merlin“ hebt eine Reihe von Prosaromanen (s. die beigeheftete farbige Tafel „Bilder zu den Arthurromanen“) an, die wahrscheinlich für die ältesten Versuche in französischer Originalprosa gelten dürfen und zugleich die Anfänge einer im Laufe der Zeit immer wichtiger gewordenen Litteraturgattung darstellen. Leider ist die Zeitbestimmung der einzelnen Stücke, die zu sehr umfangreichen Kompilationen zusammengearbeitet worden sind, sehr schwierig. Allerdings gibt einer der spätesten dieser Romanschreiber, Helie, der sich Helie de Borron nennt und sich der Gunst König Heinrichs (wohl des III.) von England rühmt, eine chronologische Liste seiner Vorgänger. Obwohl Helie, der sich als Roberts (vgl. S. 132) Vetter bezeichnet und lange sein Waffenbruder gewesen sein will, in diesen Angaben geringe Glaubwürdigkeit beanspruchen darf, konnte er doch in seiner Liste nicht wohl Thatsachen ungestraft auf den Kopf stellen, welche älteren Leuten noch genau bekannt waren. Wir dürfen daher seiner Liste wenigstens einiges Vertrauen entgegenbringen. Etwas anderes ist es mit der Behauptung Helies und mehrerer seiner Vorgänger, ein lateinisches Buch als Quelle benutzt zu haben. Eine Berichtigung dieser Angabe, die den Wert und die Glaubhaftigkeit des Erzählten erhöhen sollte, war ja seitens der Leser nicht zu befürchten. Wahrscheinlich war ein Maistre Helie wirklich der Verfasser eines in französischer Fassung verlorenen Romans „Le Brait Merlin“ (Der Schrei Merlins), und erst der Fälscher, der den Namen Helie aufnahm, nannte sich de Borron. Er kann Robert nicht gekannt haben, weil er diesen für den Verfasser der Prosaromane hält, die sicher ein anderer als Robert selbst aus dessen Gedichten hergestellt hat.

An die Spitze der Romanschreiber stellt Helie den Luce du Gast mit dem „Tristan“ und deutet an, daß das Werk später von einem anderen fortgesetzt worden sei. Dann schrieb Ritter Gace le Blont, ein Verwandter König Heinrichs, über dessen schriftstellerische Thätigkeit uns heute freilich nichts weiter bekannt ist. Er ist vielleicht mit Acius Blundus, der 1167 in Berwickshire erwähnt wird (in den Pipe Rolls), identisch oder doch ein Mitglied der Adelsfamilie le Blunt. Dann befaßte sich damit Walther Map, ein Geistlicher König Heinrichs, und handelte hauptsächlich von Lancelot. Nach ihm beschäftigte sich Robert de Borron damit.

Helie schrieb nach 1216, wo Heinrich III. zur Regierung kam, und vor Februar 1240, als Kaiser Friedrich II. dem Rat von Messina für einen Teil des „Palamides“ seinen Dank aussprach. Also muß schon der ganze Cyklus vor 1240 vorhanden gewesen sein, da der „Palamides“, in dem Tristans Vater Meliadus und Guiron le Courtois — Wielands „Geron der Adlige“ — im Vordergrund stehen, ihn abzuschließen bestimmt war.







Bilder zu den Arthurromanen.

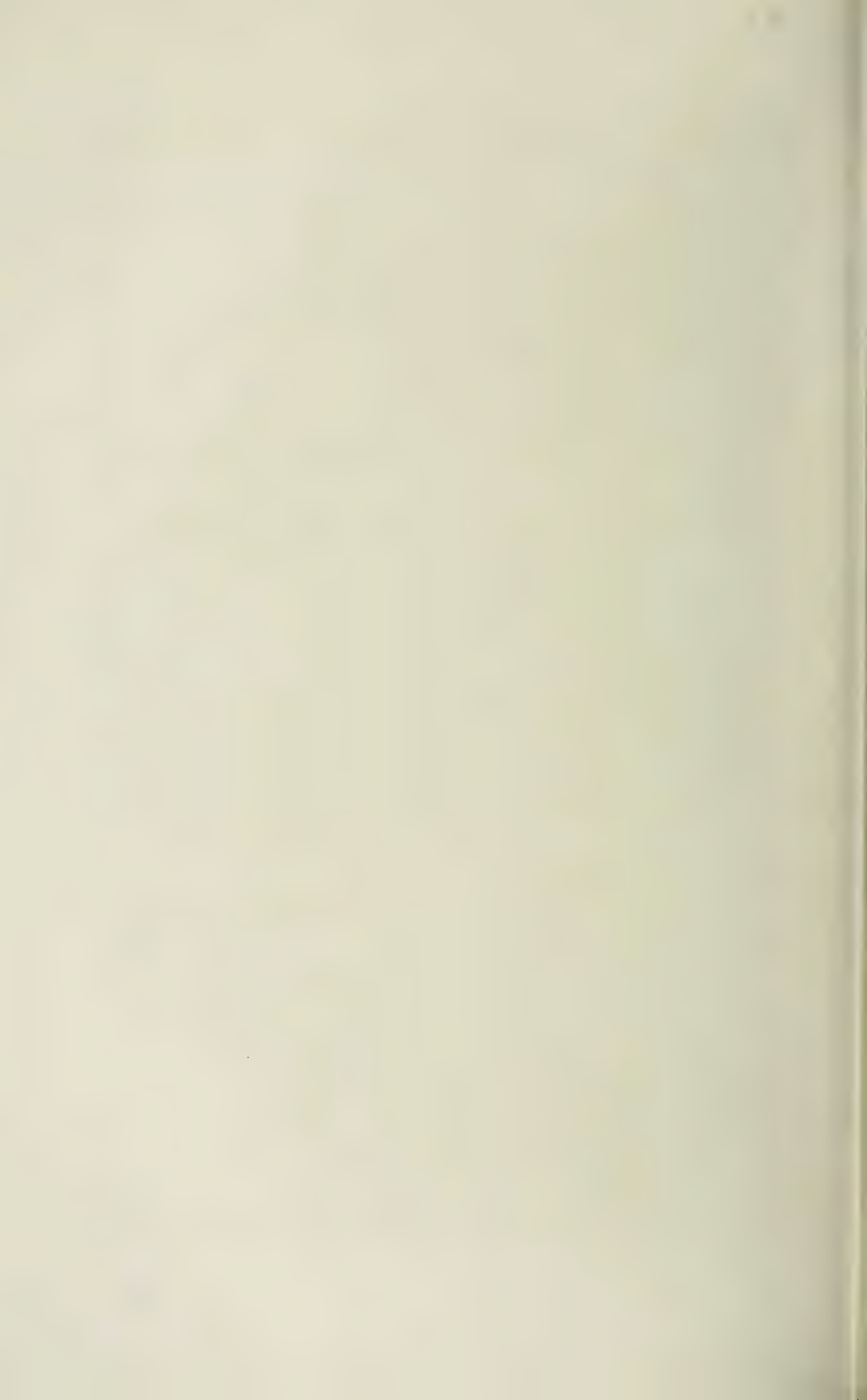
Bilder zu den Arthurromanen.

1. Oben, links: Merlin in Hirschgestalt mit fünffachem Geweih und weißem Vorderfuß besucht Julius Cäsar.
2. Oben, rechts: Der Schluß der Graalsuche: Galaad, Perceval und Boort finden den Graal in der Burg des Königs Pelles.
3. Mitte, links: Lancelot besteigt, der Aufforderung des Zwerges folgend, den Karren.
4. Mitte, rechts: Lancelot verläßt wahnsinnig die Burg, wo er Guenièvre untreu gewesen ist. Die Bewohner fliehen vor ihm, die Königin und ihre Freundin fallen ohnmächtig nieder.
5. Unten, links: Gauvain auf dem Zauberbette.
6. Unten, rechts: Ivain befreit Segremors und dessen Freundin.



Bilder zu den Arthurromanen.

Nach der 1286 zu Amiens geschriebenen Handschrift der Universitätsbibliothek zu Bonn.



Luce du Gast, den Helie noch vor Map ansetzt, war ein Ritter aus der Gegend von Salisbury, der sich wegen seines anglisch gefärbten Französisch entschuldigt. Sein Prosa-Tristan hat wahrscheinlich eine Prosaauflösung von Christians „Tristan" als eigentlichen Kern. Leider ist uns das Werk nur in einer durch spätere Zusätze bedeutend erweiterten Gestalt erhalten; doch scheint bereits Luce die Schicksale der beiden Liebenden bis an ihren Tod berichtet zu haben. In der erhaltenen Form ist der Roman um zahlreiche Anspielungen an Lancelot und Merlin vermehrt, die wahrscheinlich dem letzten Bearbeiter, der sich Helie de Borron nennt, zu verdanken sind.

In wie hoher Achtung der Prosa-Tristan stand, zeigt Brunetto Latino, wenn er in der Rhetorik seines „Trésor" die Schilderung der Isolt daraus als Musterbeispiel anführt.

„Ihr Haar ist glänzender als Goldfäden. Ihre Stirn überstrahlt die Blüte der Lilie. Ihre schwarzen Brauen sind wie zwei Regenbogen gerundet. Eine kleine Milchstraße scheidet sie, die mitten durch die Nasenlinie geht und so abgemessen ist, daß kein Zuviel und kein Zuwenig erscheint. Ihre schillernden Augen, die jeden Smaragd überstrahlen, leuchten in ihrer Stirn wie zwei Sterne. Ihr Gesicht folgt der Schönheit des Morgens, denn es ist aus Rot und Weiß so gemischt, daß jede dieser Farben lieblichen Glanz behält. Sie hat einen niedlichen Mund, schwellende, runde, wie kleine Kirschen gerötete Lippen von hübscher Farbe, Zähne weißer als Perlen, die in Ordnung und in Ebenmaß stehen. Aber weder die große Lieblichkeit des Maien noch des Panthers[1] noch irgend eines Gewürzes läßt sich dem überaus lieblichen Atem ihres Mundes vergleichen. Ihr Kinn ist weit glatter als Elfenbein. Milch gibt für ihren hübschen Nacken die Farbe her, und glänzender Kristall für ihre hübsche, ebene Kehle. Von ihren geraden Schultern gehen zwei schlanke, lange Arme nieder und weiße Hände mit weichem, zartem Fleisch. Sie hat große, längliche, runde Finger, auf denen die Schönheit ihrer Nägel glänzt. Ihr überaus schöner Busen ist mit zwei Paradiesäpfeln geschmückt, die dem Schnee ähnlich sehen, und im Gürtel ist sie so schlank, daß man sie leicht mit zwei zierlichen Händen umspannen könnte. Doch von den anderen, inneren Teilen will ich nicht reden, von denen das Herz besser als die Zunge spricht."

Dieses Ideal der Frauenschönheit ist nicht mehr das unsere. Lange Arme und große Finger haben für uns ihren Reiz verloren. Manche Vergleiche sind heute abgenutzt, die damals neu waren; andere berühren uns fremdartig. — Von den beiden hier beigegebenen Bildern (s. S. 162 und S. 164) stellt das eine Isolt beim Harfenspiel dar. Das andere bezieht sich auf den im Prosaroman von der Darstellung der Gedichte abweichenden Schluß: während Tristan Harfe spielt, wird er von König Marke mit einem vergifteten Speer in den Rücken gestochen.

Die Angabe Helies, daß Walther Map einen Teil des „Lancelot" verfaßt habe, findet sich auch in den Lancelot-Handschriften. Und zwar steht diese Stelle am Schlusse der Graalsuche, wo es heißt, Map habe diesen Abschnitt aus einem lateinischen Buch der Abtei Salisbury für König Heinrich übersetzt. Diese Stelle kannte schon ein Fortsetzer Christians, der sie ziemlich getreu in Versen wiedergibt, ohne freilich den Namen des Übersetzers Map zu nennen. Da Map noch im Jahre 1209 lebte und der Fortsetzer (Manecier) um 1220 schrieb, so reicht jene Angabe fast bis zu Maps Lebzeiten hinauf. Da aber jenes lateinische Buch von Salisbury offenbar nichts anderes als die von Luce du Gast fingierte Quelle ist — dieser lebte ja in der Nähe von Salisbury —, so erhalten wir eine Bestätigung der von Helie angesetzten Reihenfolge. Wenn aber jene Zuweisung der Graalsuche an Walther Map als Verfasser, die Helie erwähnt, schon 1220 umlief, so wird sie wohl auch sachlich begründet gewesen sein. Zwar haben wir auch Maps Werk nicht mehr in seiner ursprünglichen Gestalt; doch dürfte es (vielleicht in Versen) existiert und die erhaltene Graalsuche in irgend einer Form beeinflußt haben.

Map, der somit für einen französischen Schriftsteller gelten muß, auch wenn uns sein Werk nicht in ursprünglicher Gestalt erhalten ist, war ein Mann von seltenen Gaben und großem

[1] Das Mittelalter schrieb dem Panther einen Wohlgeruch zu.

Einfluß. Er war in Herefordshire an der Grenze von Wales geboren, studierte bald nach 1154 in Paris und wurde dann ein vertrauter Freund Heinrichs II. Seine Eltern hatten Heinrich schon vor dessen Thronbesteigung Dienste geleistet. Er war im Besitz verschiedener Pfründen und hatte in England auch das Amt eines reisenden Richters zu versehen. Die Zeitgenossen rühmen seine Redegewandtheit und seine Unterhaltungsgabe. Mehrmals begleitete er Heinrich nach Frankreich, wurde auch mit wichtigeren Sendungen von ihm betraut und besuchte den Hof Ludwigs und der Gräfin Maria. 1179 nahm er in Rom an einem Konzil als Bevollmächtigter des Königs teil und gehörte dort zu der Kommission, welche die Sache der Waldenser zu prüfen hatte. Er wurde 1197 Archidiakon zu Oxford und starb am 31. März 1209 oder 1210 in Hereford. Wir haben von ihm ein Werk in lateinischer Prosa, das allerlei Anekdoten enthält, die er am Hofe Heinrichs II. gesammelt hat, und besitzen auch lateinische Gedichte, die zum Teil mit Unrecht unter seinen Namen gesetzt sind. Von den Anekdoten mag eine erwähnt werden, in der uns Map erzählt, wie ein noch nicht geweihter Bischof von Lincoln vor dem Erzbischof Verzicht leisten soll, aber von diesem nicht verstanden wird. Nun war zu Marlborough eine Quelle, die, nach der Volkssage, bei dem, der aus ihr trank, eine abscheuliche französische Aussprache hervorrufen sollte. „Was redest du?" ruft der Erzbischof zweimal dem Manne zu. Da wirft Map ein — und schallendes Gelächter begleitet seine Worte —: „Marlborough-Französisch!"



Isolt spielt Harfe (zum Prosa-Tristan). Nach einer Handschrift des 15. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 161.

An französische Werke Maps scheint Hue de Rotelande anzuspielen, der ihn wahrscheinlich persönlich gekannt hat. Er sagt:

„Sul ne sai pas de mentir l'art,
Walter Map en set bien sa part."

„Ich bin nicht der einzige, der die Kunst des Lügens versteht,
Walter Map versteht wohl sein Teil davon."

Die Stelle ist wenig deutlich. Doch liegt am nächsten, Map für den Verfasser einer französischen Graalsuche in Versen zu halten, worin Map die „Kunst des Lügens" bewährt hatte, und die Hue mit vollem Recht neben die von ihm selbst verfaßten Romane stellen durfte.

Wir besitzen vier Graalromane, deren kürzester eine Fortsetzung zu der Prosaauflösung von Roberts „Merlin“ bildet. Es gibt Gelehrte, die ihn für die Prosaauflösung eines von Robert in Versen verfaßten Romans halten; doch macht er weit mehr den Eindruck eines aus verschiedenen Quellen zusammengestoppelten Textes, der zu der Prosaauflösung des „Joseph“ und „Merlin“ einen Schluß fügen sollte.

Hier werden drei Tafeln nebeneinander gestellt: die Abendmahlstafel Christi, die Graalstafel Josephs, die Tafelrunde Arthurs. Nun stirbt Alain (vgl. S. 132) und hinterläßt einen Sohn Perceval, dem eine Stimme sagt, er sei dazu berufen, seinen Großvater Bron, den reichen Fischer, zu erlösen, der sich in Irland befinde. Perceval gewinnt in einem Turnier den ersten Preis und setzt sich auf den leeren Platz an der Tafelrunde; der Stein spaltet sich unter ihm. Er gelobt dann, nie zwei Nächte an demselben Orte zu verbringen, bis er den reichen Fischer gefunden habe. Es folgen verschiedene Abenteuer, die sich nur zum Teil mit dem von Christian Erzählten berühren. Den Weg nach der Graalsburg zeigen ihm zwei siebenjährige Kinder, die an einem Kreuzweg auf den Ästen eines Baumes sitzen. Perceval sieht die Graalprozession und fragt nicht. Am anderen Morgen reitet er, wie bei Christian, fort und wird von einer Jungfrau auf den begangenen Fehler aufmerksam gemacht. Er sucht aufs neue den Graal sieben Jahre lang und verfällt in tiefe Schwermut. An einem Karfreitag weisen ihn büßende Personen darauf hin, er dürfe an dem hohen Tage nicht in Rüstung reiten. Er nimmt an einem Turnier teil mit Melianz de Lis, Gauvain und anderen Rittern, verletzt aber sein Gelübde und bleibt zwei Nächte an demselben Ort. Doch findet er dann die Graalsburg und thut die erlösende Frage. Ein gewisser Blaise soll nach Merlins Berichten die Ereignisse aufgeschrieben haben.

Die anderen drei Graalromane lassen sämtlich das geistliche Element stark hervortreten. Man nennt sie „Graalsuche“ (Queste del graal), „Perlesvaus“, „Grand Saint Graal“. Das erste dieser Werke, das den Graal durch Galaad, einen Sohn des Lancelot, finden läßt, ist in verschiedenen Bearbeitungen erhalten, darunter eine portugiesische, eine walisische und eine englische (von Thomas Malory). Es hat also einen großen Erfolg gehabt. Der Verfasser scheint Roberts und Christians Darstellungen gekannt zu haben. „Perlesvaus“ ist nach der Angabe der einzigen vollständigen Handschrift im Auftrag eines Bischofs von Cambrai für Jean de Nesle geschrieben worden, doch ist eine sichere Zeitbestimmung hieraus nicht zu entnehmen. Wahrscheinlich ist dieser Herr von Nesle derselbe, der auch den Lyriker Audefroi le Bastart beschützte. Das alte romanische, also wohl französische Werk, das der Verfasser benutzt haben will, hat schwerlich existiert.

Der Verfasser des letzten dieser Werke, des sogenannten „Grand Saint Graal“, der sich für die Stadt Meaux zu interessieren scheint und von einer Handschrift in die Zeit König Philipp Augusts gesetzt wird, hat die Prosaauflösung des „Joseph“ und die „Queste“ benutzt. Ja, er scheint diese bereits in Verbindung mit dem „Lancelot“ gekannt zu haben. Alle hier genannten Graalromane entfernen das galante Element und verstärken das geistliche. Sie lieben es, allerlei legendenhafte Wunder einzuflechten und die an der Handlung beteiligten Personen und Sachen mystisch-allegorisch zu deuten. Der Chronist Elinand (vgl. S. 157), der bald nach 1229 gestorben ist, citiert den „Grand Saint Graal“ und sagt, daß er das lateinische Buch vom Graal, auf das sich dieser Text beruft, in den ihm zugänglichen Bibliotheken vergebens gesucht habe.

Unter den historischen Werken genoß eines besonders hohen Ansehens, der sogenannte Pseudoturpin, eine von einem Poiteviner nicht lange vor der Mitte des 12. Jahrhunderts verfaßte und für das Kloster Santiago bestimmte lateinische Schrift, in der mehrere Chansons de geste, am ausführlichsten eine Fassung des Rolandsliedes, als Quelle verwertet sind. Dieses mit plumper Fälschung Turpin in den Mund gelegte Werk wurde nur einmal in französische Verse, dagegen fünfmal in französische Prosa übertragen. Eine dieser Übersetzungen, von

Nicolas von Senlis für die Gräfin Yolant von Saint-Pol angefertigt, gehört sicher noch in diese Zeit (vor 1205).

Werfen wir hier, an der Schwelle eines neuen Zeitraums, einen Rückblick auf den bis dahin durchlaufenen, der die französische Litteratur von ihren Anfängen auf die glanzvollste Höhe geführt hat, die ihr im Mittelalter zu erreichen beschieden war! Eine abschließende Darstellung dieser Periode ist zur Zeit noch nicht möglich, da in der chronologischen Bestimmung der einzelnen Werke noch große Unsicherheit herrscht. Diese wird dadurch vermehrt, daß manche der wichtigsten Werke ganz verloren oder nur in dürftigen Bruchstücken auf uns gekommen sind. Auch besitzen wir die so umfangreiche und bedeutende poetische Litteratur des 12. Jahrhunderts nicht in gleichzeitigen Handschriften, sondern, von einigen in England geschriebenen abgesehen, nur in Abschriften des 13. Jahrhunderts.



Marke tötet Tristan (zum Prosa-Tristan). Nach einer Handschrift des 15. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 161.

Die aus der Vorzeit überkommene Chanson de geste erfreute sich in dieser ganzen Periode großer Beliebtheit. Die alten Chansons werden sprachlich erneuert, die mehr und mehr veraltende Assonanz wird durch den Vollreim ersetzt. Daneben werden neue Chansons erfunden, die allerdings das Gerüst ihrer Handlung im wesentlichen von gegebenen Mustern abnehmen. Das Interesse der höfischen Kreise wird zwar durch neue Gattungen des Romans von den Chansons de geste abgelenkt; doch gelingt es Dichtern wie Herbert le Duc und Bertrant von Bar-sur-Aube, eine Zeitlang den Anteil jener Kreise auf die dem Zeitgeschmacke angepaßten Chansons nochmals zurückzulenken. Was diesen Abbruch that, waren die Romane mit antiken Stoffen, deren ältester, von Alexander dem Großen, die Form der Chanson de geste beibehielt und auch auf seine jüngeren Bearbeitungen und Fortsetzungen vererbte. Der „Roman von Theben“ und der „Eneas“ geben dagegen dem paarweis gereimten Achtsilbler den Vorzug, der hinfort als die charakteristische Form des höfischen Romans im Gebrauch bleibt. Diese Romane suchen bereits durch Schilderungen äußerer Zustände und erregter Seelenstimmungen den Stoff zu beleben, ein Verfahren, worin sie bald von dem Dichter des „Trojaromans“ übertroffen werden.

Der Einfluß des „Eneas" zeigt sich deutlich bei Christian und Marie de France. Die Romane englischen Ursprungs, „Horn" und „Waldef", haben in Frankreich geringe Verbreitung gefunden: am meisten fühlten sich die ritterlichen Kreise von dem Arthurroman gefesselt, als dessen Schöpfer und Meister Christian von Troyes anzusehen ist. Während bei den älteren Chansons de geste und den antiken Sagen der echte oder vermeintliche historische Kern zur Steigerung des Interesses nicht wenig beitrug, wurde er bei den Arthursagen ganz außer acht gelassen, obwohl auch hier den Personen und Begebenheiten der historische Hintergrund nicht fehlte. Freilich handelte es sich hier nicht um die Geschichte eines Weltreichs, sondern um die Vorzeit einer kleinen, nur in geringen Resten überlebenden Nationalität, um die sich die Außenwelt wenig kümmerte. Gerade diese Entlegenheit aber gab schon Christian die Möglichkeit, den Arthurroman zum Idealroman auszugestalten. Arthur wurde das Muster eines Königs, da er keinen Tag zu Tisch ging, bevor nicht ein neues Abenteuer aufgetaucht war, und da er die besten Ritter der Welt in der Tafelrunde um sich vereinigte. Sein Neffe, der galante Gauvain, war in der Gewandtheit der Waffenführung ohnegleichen; er galt für unbesiegbar und wurde nur von dem überwunden, den der Dichter als absolut Ersten im Waffenhandwerk hinstellen wollte. Die auftretenden Zauberwesen und eingeflochtenen Wundermotive mußten den Eindruck des Entlegenen, Unwirklichen, Weltentrückten verstärken. Die geographischen Angaben sind schon bei Christian oft nebelhaft verschwommen. Stoffe, die der Arthursage ursprünglich fernstanden, werden ihr angegliedert, wie die allerdings ursprünglich der keltischen Sage angehörigen Tristan und Perceval und der byzantinische Cligés.

Wahrscheinlich darf diesen Helden auch Lancelot zugezählt werden, den erst die bretonische Sage mit Arthur in Verbindung brachte. Von diesen Stoffen sind Tristan, Lancelot und Graal zwar schon vor Christian in französischer Sprache behandelt worden, aber doch erst durch ihn in die Mode gebracht und derartig zur Lieblingslektüre der gebildeten Welt gemacht worden, daß der poetische Ausdruck des Romans über ein Jahrhundert von Christian abhängig bleibt.

Bereits vor dem Arthurroman war durch den Verfasser der „Sieben Weisen" und durch Gautier von Arras der sogenannte Abenteuerroman ins Leben gerufen worden, der in der Regel byzantinischer Herkunft war. Als der beliebteste Roman dieses Kreises ist „Floire und Blancheflor" zu nennen. Etwas jünger sind „Parthenopeus", „Florimont", „Athis" und die wohl auf freier Erfindung beruhenden Romane des Hue de Rotelande.

Noch früher als im Roman trat Arthur im Lai, der ältesten Form der Novelle, auf, als deren Meisterin sich Marie de France gezeigt hat. Eine Vorstufe des Arthurromans ist jedoch im Lai nicht zu erblicken. Sind auch einige Lais zu Romanen ausgestaltet worden („Eliduc" und die „Esche"), so doch nicht zu eigentlichen Arthurromanen, und höchstens vereinzelte Episoden der letzteren, die mit dem Lai Verwandtschaft zeigen, mögen auf Lais beruhen.

Die mündliche Erzählung in Prosa ist zwar nicht eigentlich eine litterarische Gattung, hat jedoch für die litterarische Entwickelung eine so große Bedeutung gehabt, daß sie hier nicht unerwähnt bleiben darf. Sie war ungeheuer beliebt und wurde teils durch berufsmäßige Erzähler (conteors) und Spielleute, teils durch Personen in den verschiedensten Lebensstellungen, Fürsten und Damen, Ritter und Geistliche, vorgetragen. In ihr liegen die Anfänge des Prosaromans und der Prosanovelle. Hat die letztere ihre litterarische Ausbildung erst im 13. Jahrhundert erfahren, so tritt der als schriftlicher Niederschlag mündlicher Erzählungen entstandene Prosaroman schon vor dem Ende des 12. Jahrhunderts auf. Daneben führt dem Prosaroman die Prosaauflösung von Gedichten und die freie Erfindung Nahrung zu. Gerade

auf diesem Gebiete liegt die Chronologie noch sehr im argen, und es ist bei dem jetzigen Stande der Forschung unmöglich, die litterarische Entwickelung des Prosaromans in jener Zeit zu entwerfen.

Dem Roman steht die Chronik nahe, die zunächst in der Form der Chanson de geste geschrieben wird, dann aber bald zum kurzen Reimpaar übergeht, ohne damit der älteren Form ganz zu entsagen. David schrieb seine Geschichte Heinrichs I. in Laissen, allein der etwas jüngere Gaimar wendet bereits das kurze Reimpaar an.

Wace bestimmt die Form des Arthurromans, indem er sich für seine Übersetzung Gaufrids des Achtilblers bediente (1155); allein fünf Jahre später schwankt er noch, ob er die Geschichte der normannischen Herzöge in Laissen oder in kurzen Reimpaaren schreiben soll; er entscheidet sich für jene, gibt sie aber fast in der Mitte seines Werkes zu gunsten dieser wieder auf. Das Reimpaar war die vornehmere Form: die Laissendichtung historischen Inhalts konnte sich von dem epischen Formelschatz nicht frei halten, und zumal in den Schlachtenschilderungen verfallen die Chronisten fast regelmäßig in den Ton des Volksepos. Vom stilistischen Gesichtspunkt aus muß wohl vor der verstandesmäßigen Klarheit Waces der phantasiereichen Fülle Beneeits der Preis zuerkannt werden.

Die Legenden führen die Erzählung auf das religiöse Gebiet. Diese Litteratur ist schon im 12. Jahrhundert reich entfaltet; doch sind ihre ältesten Proben, der innig-weiche „Alexius“ und der schwermütig-ernste „Gregor“, von den späteren kaum erreicht, geschweige übertroffen worden. Fast nur das Thomasleben Garniers von Pont-Sainte-Maxence hebt sich durch die Gewandtheit und Kraft der Sprache aus der Menge heraus. Sonst ist auch auf diesem Gebiet das Meiste ungedruckt, so daß an eine Darstellung des Entwickelungsganges hier zur Zeit nicht gedacht werden kann. Wer nicht auf ganz unzulänglich Bekanntes und fast Undurchforschtes weitgehende Schlüsse bauen will, muß hier von jedem Versuch abstehen.

Von erbaulicher und moralisierender Dichtung haben wir vier alte Proben kennen gelernt in der anonymen Reimpredigt, dem Sermon Guischarts, dem „Streit zwischen Seele und Leib“ und den „Versen vom Gericht“. In eine Sprache voll Kraft und Leben hat Samson von Nantuil seinen Kommentar der Sprüche Salomos eingekleidet; er wird von Späteren im Hohen Liede des Landri de Waben, im 44. Psalm, in der Genesis des Evrat kaum erreicht.

Einen mehr weltlichen Charakter tragen die Sprüche Catos, das „Livre des manières“ von Stephan von Fougères und die Nachdichtung nach Boëthius von Simund de Fresne.

Die didaktische Litteratur ist durch die Gedichte Philipps von Thaon und das „Steinbuch“ vertreten. Sie ist in ihrer Haltung so trocken und prosaisch, daß außer Vers und Reim nichts darin an Poesie gemahnt.

Als älteste Originalprosa liegen, von dem halblateinischen Jonas-Bruchstück abgesehen, die Gesetze Wilhelms des Eroberers vor. Von den Arthurromanen war soeben die Rede. Die Übersetzungslitteratur besteht aus den beiden Gruppen der anglonormannischen Bibelübersetzer und der wallonischen und lothringischen Übersetzer theologischer Werke.

Der Anteil der Frauen an der Litteratur ist in dieser Zeit gering, wenn wir uns nach wirklichen Schriftstellerinnen umsehen, von denen nur eine von Bedeutung zu nennen war (Marie de France). Um so größer war der Einfluß der Frauen für die Ausbildung des Geschmacks, um so höheres Verdienst haben sie sich als Gönnerinnen der Dichter erworben, und viele Werke verdanken der Anregung gekrönter Frauen ihre Entstehung.

VI. Von der Rückgewinnung der Normandie bis zur Thronbesteigung der Valois (1204—1328).

1. Die französische Litteratur in England.

Mit der Loslösung der Normandie nebst Anjou, Touraine und Poitou von England tritt, zwar nicht sofort, aber doch sehr bald, auch die Sprache der Normandie und der südwestlichen Provinzen in der Litteratur zurück. Die Bewohner dieser Gebiete sind in der Folgezeit litterarisch minder regsam und lehnen sich in der Regel mehr oder weniger an die francische Mundart an. So hatten die französischen Waffen nicht nur die Grenzen Frankreichs erweitert, sondern sie hatten auch der francischen Mundart ein Gebiet erobert, das bis dahin der sprachlichen Zentralisierung widerstrebt hatte.

Solche Umwälzungen pflegen jedoch nicht ganz plötzlich einzutreten; und so finden wir auf englischem Boden auch nach 1204 besonders noch zwei Schriftsteller von Bedeutung, die sich ihrer kontinentalen Mundart bedienen: Guillaume le Clerc de Normandie und den Biographen des Guillaume le Mareschal.

Die genauere Heimat Guillaumes kennen wir nicht. Er heißt „de Normandie" oder „le Normant", wie Marie „de France" heißt, weil er in England lebte und seine Heimat vielleicht ein kleinerer Ort war, den man in der Ferne nicht kannte. Er heißt „le Clerc" als Schriftsteller von Beruf. Er war verheiratet und schwerlich Priester. Von seinen Werken ist das „Bestiaire divin" (Das theologische Tierbuch; s. die Abbildungen, S. 168 und S. 169) für einen Herrn Raol im Jahre 1211 abgefaßt. Es beruht auf einem lateinischen „Physiologus" (vgl. S. 108). Die wunderbaren Eigenschaften, die seine Quelle den Tieren und Edelsteinen zuschrieb, werden von ihm mystisch-allegorisch gedeutet. Er hat außer dem „Physiologus" auch Isidor herangezogen. Außerdem verfaßte er, wie er uns selbst sagt, weltliche Dichtungen: Fables e contes soleit dire en fole e en vaine matire (Fabeln und Erzählungen pflegte er zu sagen über scherzhaften und frivolen Stoff). Um das, was er nach geistlicher Anschauung hierdurch gesündigt hatte, wieder gut zu machen, schrieb er 1227 den „Besant deu" (Gottesgroschen), ein Werk voll moralischer Betrachtungen mit allerlei allegorischen Ausschmückungen, wofür Isidors III. Schrift „De miseria humanae condicionis" (Über das Elend des menschlichen Lebens) als Hauptquelle benutzt ist. Der Dichter wendet sich darin mit Entrüstung gegen die Verfolger der Albigenser, wodurch der Langmut Gottes vorgegriffen werde und die Guten mit den Bösen zu Grunde gingen. Wir haben ferner von Guillaume einige kleinere Dichtungen, ein Leben der Magdalena, ein Gedicht auf die Jungfrau Maria, die „Trei mot" (Die drei Worte, nämlich

Rauch, Regen, Weib, die dem Manne das größte Ärgernis bereiten, nach Innocenz III., für Bischof Alexander von Lichfield, 1224—1238). Außerdem dürfen wir Guillaume den anonym erhaltenen, dem Prior William von Kenilworth gewidmeten „Tobias“ zuschreiben. Guillaume ist ein sprach- und denkgewandter Dichter, der sich aber doch nur wenig über das Mittelmaß der damaligen Litteratur erhebt.

Einhorn, Jungfrau und Jäger (aus dem „Bestiaire“ des Guillaume le Clerc). Nach einer Handschrift aus dem Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 167.

Inhaltlich von größerem Wert als die Werke des Guillaume le Clerc ist das Leben des Guillaume le Mareschal, das ein ungenannter Schriftsteller etwa 1225 im Auftrage des ältesten Sohnes (Guillaume) des Helden verfaßte. Das Werk ist eine sehr wichtige historische Quelle.

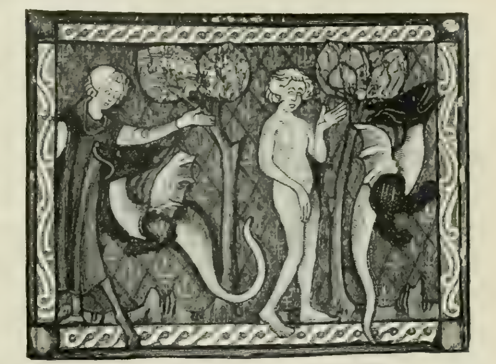
Der Held war unter Stephan von Blois geboren und überlebte diesen sowie drei seiner Nachfolger. Sein Vater Johan kämpfte auf seiten der Kaiserin Mathilde gegen Stephan. Schon als Knabe wurde er als Geisel Stephan übergeben und wäre fast getötet worden, hätte nicht sein kindliches Benehmen das Wohlwollen des Königs erregt. Nach Stephans Tode schickte Johan seinen Sohn nach der Normandie zu seinem Vetter, dem Kammerherrn von Tancarville. Hier wurde Guillaume nach langem Knappendienste zum Ritter geschlagen, kämpfte dann gegen die Franzosen und machte zahlreiche Turniere mit. Er wurde jetzt von König Heinrich seinem ältesten Sohne Heinrich als Ratgeber beigegeben und schlug diesen zum Ritter. Dann folgte die Empörung Heinrichs und seine Unterwerfung durch den Vater. Guillaume war 1175—76 ein Jahr lang in England und nahm dann wieder in Frankreich an zahlreichen Turnieren teil. Bei einer neuen Empörung fand der junge Heinrich 1183 den Tod; sterbend beauftragte er Guillaume, durch eine Reise nach Palästina das Versprechen einer Kreuzfahrt, das er gegeben hatte, einzulösen, und Guillaume entsprach diesem Wunsche. Die Kämpfe zwischen Frankreich und England, an denen er beteiligt war, füllen den größten Teil seiner Biographie aus. 1189 verheiratete er sich, 1208 und 1209 mußte er sich auf seine Besitzungen nach Irland begeben, um dort Ordnung zu stiften und feindlichen Unternehmungen entgegenzutreten, und nach König Johans Tode (1216) wurde Guillaume, der schon seit Jahrzehnten an den historischen Begebenheiten thätigen Anteil genommen hatte, zum Regenten von England für die Zeit der Minderjährigkeit Heinrichs III. erwählt. Er starb 1219, nachdem er den mit einem französischen Heer in England eingefallenen Kronprinzen Ludwig (VIII.) zurückgeschlagen hatte.



Turteltaube auf einem verdorrten Baum (aus dem „Bestiaire“ des Guillaume le Clerc). Nach einer Handschrift aus dem Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 167.

In der Darstellung des Werkes tritt die Person des englischen Ritters Johan d'Erlee (John of Early) oft in einer Weise hervor, daß man geneigt sein könnte, ihn für den Verfasser zu halten. Andere Stellen zeigen jedoch, daß Johan d'Erlee nur des Verfassers wichtigste

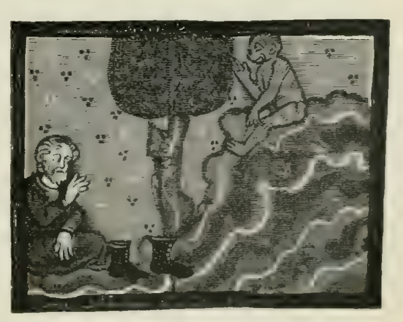
Quelle gewesen ist, ihm wahrscheinlich seine schriftlichen Aufzeichnungen zur Benutzung übergeben und ihn auch mit Geld unterstützt hat. Von sich selbst sagt der Dichter nur, daß er als Schriftsteller von dem Ertrage seiner Feder lebte, und daß er seit etwa 1180 bei Turnieren in Frankreich zugegen war. Wir dürfen ihn mit einiger Aussicht auf Erfolg unter den Turnierherolden suchen. Paul Meyer glaubt ihn in dem Herold Henri Le Norreis zu finden, und daß dieser an den beiden Stellen, an denen er vorkommt, nicht von dem Dichter direkt, sondern durch den Mund auftretender Personen genannt wird, dürfte sich vielleicht noch für die Meyersche Ansicht anführen lassen. Der Dichter ließ vielleicht seinen Namen ungenannt, um das ganze Verdienst an der Arbeit auf John of Early zu übertragen, brachte aber, wenn diese Vermutung das Richtige trifft, doch seinen Namen in einer anspruchslosen Form auf die Nachwelt.



Drache, einen bekleideten Menschen fressend, einen nackten fliehend (aus dem „Bestiaire“ des Guillaume le Clerc). Nach einer Handschrift aus dem Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 167.

Die anglonormannische Litteratur war durch die politische Trennung Englands von der Normandie einem raschen Verfall preisgegeben. In einer leidlich korrekten und jedenfalls höchst gewandten Sprache übersetzte Bruder Angier, Subdiakon zu Sankt Frideswide in Oxford, Gregors Dialoge in Reimpaaren (s. die Abbildung, S. 171). Das Werk wurde am 29. November 1212 abgeschlossen und ist uns in der eigenhändigen Niederschrift des Verfassers erhalten. Im Jahre 1214 fügte er, nachdem er inzwischen zum Priester geweiht worden war, das Leben Gregors nach der lateinischen Vita des Johannes Diaconus hinzu.

Ein anderes anglonormannisches Werk, mit der Biographie Guillaume le Mareschals ziemlich gleichzeitig, zwischen 1225 und 1231, abgefaßt, ist als Geschichtsquelle wichtig: die „Eroberung Irlands“. Es erzählt die Ereignisse, welche die Besetzung Irlands durch Heinrich II. (1172) herbeiführten. Dem Gedichte fehlt der Anfang und der Schluß. Da, wo das erhaltene Stück einsetzt — es scheint vorher nicht viel zu fehlen — wird uns mitgeteilt, daß der Verfasser einen Bericht über die Ereignisse von Morice Regan, dem Dolmetscher Dermods, zu Grunde legt. Da auch von einer schriftlichen Quelle die Rede ist, so darf vermutet werden, daß Regan eine „Estorie de Dermod“ in irischer Sprache abgefaßt hatte und dem normannischen Verfasser den Inhalt deutete. Das Gedicht führt die Ereignisse nur bis 1176; wahrscheinlich war die irische Fassung in diesem Jahr entstanden. König Dermod, der die Engländer zu Hilfe rief und so die Veranlassung zur Eroberung Irlands gab, hatte seine Tochter Eva mit Richard Strongbow de Clare, Grafen von Pembroke und Striguil, vermählt; Richards Tochter Isabella heiratete Guillaume le Mareschal und starb 1220. Es ist sehr wahrscheinlich, daß die Chronik im Auftrage von



Der Fang eines Affen mit Stiefeln (aus dem „Bestiaire“ des Guillaume le Clerc). Nach einer Handschrift vom Jahre 1265, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 167.

Guillaumes Kindern geschrieben ist, für die kurz vorher auch das Leben ihres Vaters französisch dargestellt worden war.

Dieses Gedicht von Irlands Eroberung zeigt schon mannigfache Verwilderung der Sprache und des Verses. Die anglonormannische Litteratur setzt sich noch bis ins 14. Jahrhundert fort, ohne jedoch etwas von Bedeutung hervorzubringen, seitdem der Zusammenhang mit Frankreich gelöst ist. Ein Abenteuerroman, „Guy de Warwick“, etwa aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, hat noch im 15. Jahrhundert in Frankreich eine Prosaauflösung und in Katalonien eine freie Bearbeitung erfahren, gehört jedoch nach Inhalt und Einkleidung, der Sprache ungeachtet, mehr zur englischen Litteratur.

Was sonst vorhanden ist, dient fast durchaus der Erbauung oder Belehrung. Einen großen Leserkreis hat Peter von Peckham (unweit London in Surrey) mit seiner umfangreichen „Lumiere as lais“ (Licht der Laien; s. die Abbildung, S. 173) gefunden, der des Honorius von Autun „Elucidarius“ zu Grunde gelegt ist. Die, wie es scheint, beste Handschrift könnte ein Autograph des Dichters sein und die Zeichnung einer Person mit der Überschrift Autor sein von ihm selbst entworfenes Bildnis darstellen. Ein anderes Werk dieser Art, das „Manuel des pechez“ (Handbuch der Sünden) von dem Priester Wilham de Wadington, erfuhr 1303 eine freie Übertragung ins Englische durch Robert Mannyng de Brunne (jetzt Bourn in Lincolnshire). Wadington schreibt sein Werk zur Instruktion der Beichtenden.

Er knüpft seine Belehrungen an die zwölf Punkte der Glaubensartikel, die zehn Gebote, die sieben Todsünden nebst der Heiligtumsschändung, die sieben Sakramente an, um mit einem neu eingeleiteten Abschnitt über die Beichte zu schließen. Das Werk verdankt einen Teil seines Erfolges den eingestreuten (54) Anekdoten, die Wadington aus verschiedenen Quellen entnahm. Für uns ist es hauptsächlich interessant durch die Volkssitten und abergläubischen Gebräuche, die Wilham erwähnt, um sie zu bekämpfen. Es sei unrichtig, daß, beim Niesen „Nes heil“ (oder „Wes heil?“) zu sagen, vor Erkrankung schütze, daß die Begegnung eines Priesters dem Jäger das Jagdglück vernichte, daß drei Schwestern — offenbar Gottheiten der Kelten, die den Parzen der Alten, den Nornen der Germanen entsprechen — an der Wiege des Kindes erschienen, um ihm seine Schicksale vorauszubestimmen. In einer längeren Stelle werden die Mirakelspiele besprochen. Dagegen erklärt Wilham ausdrücklich, die geheimen Sünden beiseite lassen zu wollen, um nicht das Unheil noch zu verschlimmern. Wilham ist ein Mann ohne besondere Begabung, aber von wohlmeinender Gesinnung und von gesundem, hausbackenem Urteil.

Derselbe Engländer, der das „Manuel des pechez“ ins Englische übersetzte, hat auch eine anglonormannische Reimchronik übertragen (freilich daneben Wace heranziehend), die des Pierre de Langtoft. Der Verfasser war Augustiner zu Bridlington, wo er eine Pfründe hatte. Langtoft — so heißt er offenbar von einem Ort in Yorkshire — beginnt mit einem Auszug aus Gaufrid und führt sodann die englische Geschichte bis Edward I. (1307). Er schreibt in

Übertragung der auf S. 171 stehenden Handschrift:

[. . . .] Ço est li vieil pecchierre Angier,	[Die Leser mögen für den Übersetzer beten,]
De set anz ioeure onqors cloistrier,	das ist der alte Sünder Angier,
Qe deus ensemble od els l'ameint	erst sieben Jahre zählend als Klosterbruder,
A la grant ioie ou sont li seint. AmeN.	daß ihn Gott mit ihnen führe
	zur großen Freude, wo die Heiligen sind. Amen.
Explicit opus manuum mearum,	Es schließt das Werk meiner Hände,
quod compleui ego frater A. sub-	das ich, Bruder A., Subdiakon, der
diaconus, sancte Frideswide seruientium	geringste der Diener der heiligen Frideswide,
minimus, anno uerbi incarnati	vollendet habe im Jahre 1212 des fleischgewordenen
. m^o . cc^o . xii^o . mense . xi^o . ebdomada	Wortes im XI. Monat in der IV.
. iiii^a . feria vi . in vigilia sancti Andree	Woche am sechsten Wochentage am Vorabend
apostoli, anno conuersionis mee . vii.,	des Apostels Sankt Andreas, im siebenten
ad laudem et honorem domini nostri Jhesu Christi	Jahre meiner Bekehrung, zu Lob und Ehre
qui cum patre et spiritu sancto uiuit et reg-	unseres Herrn Jesus Christus, der mit
nat deus per infinita secula seculorum. Amen.	dem Vater und dem Heiligen Geist
	lebt und regiert als Gott in Ewigkeit. Amen.

gereimten Alexanderlaissen und streut später auch lyrische Stücke ein. Seine Chronik hat die größte Wichtigkeit für die jüngste Zeitgeschichte (seit 1293).

Auch von der anglonormannischen Prosa verdient einiges Erwähnung. Sehr abenteuerlich und nicht ohne Reiz ist die Geschichte des Fulke Fitz Waryn, eines Outlaws aus der Zeit des Königs Johan. Gerade in Nordengland scheint gegen das Ende des 13. und den Anfang des 14. Jahrhunderts die französische Sprache mit besonderem Eifer gepflegt worden zu sein. Ein Franziskaner Nicolas Bozon hat uns außer einer Anzahl religiöser Gedichte, Legenden und dergleichen auch ein Prosawerk hinterlassen, das aus sogenannten „Predigtmärlein" besteht, die er wahrscheinlich aus seinen eigenen Predigten allmählich zusammengestellt hat. Er schrieb erst im 14. Jahrhundert, vielleicht erst nach 1320. Das französische Werk, dem die Ehre einer lateinischen Übersetzung zu teil wurde, wird in der einen Handschrift — wir haben zwei — „Metaphorae" betitelt. Dieser Name ist recht bezeichnend; denn was Nicolas von Anekdoten, Tierfabeln, wunderbaren Naturkräften auftischt, soll nicht zur direkten Belehrung dienen, sondern metaphorisch auf moralische Lehren gedeutet werden, so daß der erbauliche Zweck nie aus dem Auge verloren wird. Seine naturhistorischen Kenntnisse verdankt Nicolas dem Buche „De proprietatibus rerum" (Über die Eigenschaften der Dinge) von Bartholomäus Anglicus (Professor in Paris um 1250), das Jahrhunderte hindurch im ganzen Abendland als Lehrbuch gebraucht wurde.

Der Schluß von Bruder Angiers Übersetzung der Dialoge Gregors. Nach der Handschrift des Dichters (Oxford 1212), in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 169.

Die Quellen für seine sonstigen Mitteilungen sind nur zum Teil ersichtlich. Bozon wendet sich an das niedere Volk, tadelt die Reichen und Mächtigen und preist den Wert der Arbeit für den Menschen. „Kein anderes anglonormannisches Werk kann uns eine so vollständige Idee von der volkstümlichen Predigt jener Zeit in England geben" (Paul Meyer).

Endlich sei noch Nicolas Trevet genannt, der außer einer lateinischen Chronik, als Fortsetzung zu der des Wilhelm von Malmesbury (bis 1307), auch eine französische Chronik (bis 1334) schrieb, aus der Gower und Chaucer den Stoff einer Versnovelle genommen haben. Trevet stammte aus Norwich und war der Sohn eines justise en eire (reisenden Richters). Er studierte in Oxford und Paris und wurde Dominikanerprior in London. Seine Gelehrsamkeit stand in solchem Ansehen, daß der Papst ihn von Rom aus mit der Abfassung eines lateinischen Werkes beauftragte.

Zuletzt blieb das Anglonormannische nur noch in Schulbüchern, die das Französische dem Anfänger beibringen sollten — es ist dies die älteste Litteratur dieser Art — und in juristischen Werken. Die letzteren besonders hielten bis ins 16. und 17. Jahrhundert an dem wunderlich entstellten Französisch fest, das sich in England herausgebildet hatte. In anderen als juristischen Werken dürfte jedoch diese Sprache die Erfindung der Buchdruckerkunst nicht erlebt haben.

2. Die Lyrik.

Da die Vermutung geäußert worden ist, der Minnesang des Mittelalters sei in seinen Anfangen eine Nachahmung der sogenannten **Vagantenlieder** gewesen, müssen wir auch auf diese kurz eingehen.

Aus dem 12. und 13. Jahrhundert ist eine Litteratur **lateinischer** Gesänge vorhanden, die sich am besten mit unseren Studentenliedern vergleichen lassen. Ihre Verfasser, die in allen Kulturländern jener Zeit anzutreffen sind, werden als **Vaganten** oder **Goliarden**, etwa soviel wie verbummelte Studenten, bezeichnet. Die Lieder sind teils Trinklieder, teils Liebeslieder, zuweilen recht ausgelassen, oft von hoher poetischer Kraft. Daneben fehlt es nicht an ernsten Gedichten religiösen, moralischen, politischen oder satirischen Inhaltes, die sich oft Rom und der Kirche gegenüber die heftigsten Ausfälle erlauben. Manche Gedichte mischen unter das Latein Zeilen in der Volkssprache, andere parodieren geistliche Lieder, und 1227 verfügte das Konzil zu Trier, die Priester sollten zu verhindern suchen, daß von den Goliarden in der Kirche auf die Melodie des Sanctus oder des Agnus dei weltliche Texte gesungen würden.

Die lateinischen Verse sind mit Reimen geschmückt und meist rhythmisch, d. h. nach dem Accent gebildet. Daneben kommen auch gereimte Hexameter und Disticha vor. Mischung rhythmischer und metrischer Verse findet sich nur selten. Die beliebteste Strophenform nennt man die **Vagantenstrophe**: es ist die Form des von den Studenten noch heute gesungenen Liedes „Meum est propositum in taberna mori“ (Es ist mein Vorsatz, in der Schenke zu sterben) aus Golias' „Beichte“, die von einem Deutschen verfaßt zu sein scheint.

Als die ältesten rhythmischen Gedichte der Gattung kann man diejenigen des **Hilarius** ansehen, der Abailards Vorlesungen besucht hatte. Es sind Minnelieder, Loblieder auf einzelne Personen und auf das Kloster Chalautre (bei Provins).

Unter den Gedichten sind zwei sehr merkwürdig: das eine bezieht sich auf einen Streitfall zwischen Abailard und seinen Schülern, infolgedessen sich die Studenten von Paraclit nach Quincey entfernen wollten (um 1125). Hilarius bittet den Gelehrten, die Vorlesungen wieder aufzunehmen und auf das Wort eines elenden Dieners, das zwischen Lehrer und Schüler Zwietracht gesät hatte, nicht so viel zu geben. Jede Strophe zeigt vier gereimte Zehnsilbler und den Refrain „Tort a vers nos li mestre“ (Unrecht hat gegen uns der Meister). Dieses Gedicht ist von Hilarius selbst nachgeahmt worden in einem Gedicht auf einen Lehrer, Namens Papa, mit dem Refrain „Tort a qui ne li dune“ (Unrecht hat, wer ihm nicht gibt). Der Doppelsinn, den die von Papa ausgesagten Sätze haben, die sich zugleich auf den Papst beziehen können, nähert dieses Lied schon ganz der späteren Vagantenpoesie, die auch durch eine Parodie mit dem Refrain „Tort a vers mei ma dama“ (Unrecht hat gegen mich meine Dame) die Berühmtheit jens Liedes von Hilarius bezeugt.

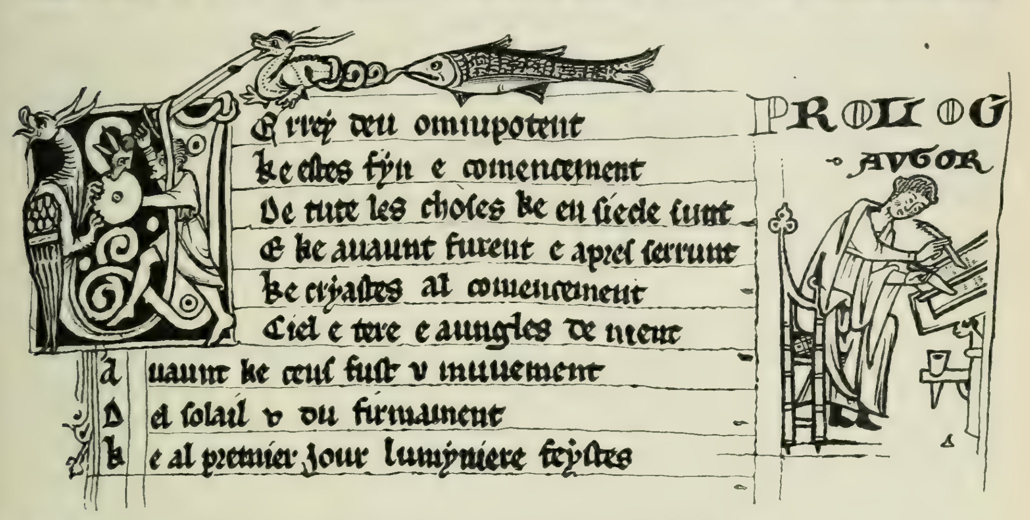
Auch der Ausdruck Goliarden ist wahrscheinlich unter den Schülern Abailards aufgekommen. Bernhard von Clairvaux vergleicht in einem Brief an Innocenz II. den von ihm befehdeten Abailard mit Golias (Goliath), und es liegt nahe, zu vermuten, daß die Schüler des geliebten Lehrers sich selbst diese Benennung beigelegt haben. Erst später verfiel man

Übertragung der auf Seite 173 stehenden Handschrift:

UErrey deu omnipotent,	PROLOG[E]	Wahrer, allmächtiger Gott,	Vorwort
Ke estes fyn e comencement	AUTOR	der du Ende und Anfang bist	Verfasser
De tute les choses ke en siecle sunt		von allen Sachen, die in der Welt sind,	
E ke auaunt furent e aprés serrunt,		und die ehedem waren und später sein werden,	
Ke cryastes al comencement		der du schufest im Anbeginn	
Ciel e tere e aungles de nient,		Himmel und Erde und Engel aus nichts,	
Auaunt ke ceus fust v mouuement		bevor der Himmel war und Bewegung	
Del solail v du firmament,		der Sonne und des Firmaments,	
Ke al premier jour lumyniere feystes [. . .]		der du am ersten Tage das Licht erschufst [. . .]	

darauf, derartige Gedichte einem Bischof Golias zuzuschreiben und dessen Namen mit dem lateinischen Worte gula (Kehle, im Sinne von Schlemmer) in Verbindung zu bringen. Es ist sehr wahrscheinlich, daß die Vagantenpoesie von der Universität Paris ausgegangen ist, die schon damals eine ganz internationale war und leicht den Anstoß zur Verbreitung dieser Gesänge in andere Länder geben konnte.

Nicht viel später als Hilarius dichtete Hugo, genannt lo Primat. Er war 1142 Student in Paris und dozierte schon 1150 in Orléans, wo er den lateinischen Schriftsteller Matthäus von Vendôme zu seinen Hörern zählte. Manche Schwänke wurden von ihm erzählt, z. B. daß er beim Singen in der Kirche die Hälfte des Mundes zukniff und mit der anderen Hälfte sang,



Der Anfang der „Lumiere as Lais“ von Peter von Peckham. Nach der in Newark (Surrey) begonnenen, 1268 in Oxford beendigten Handschrift der Kathedralbibliothek zu York, wiedergegeben in den „Facsimiles“ der „Ecole des chartes“ (Nr. 320). Vgl. Text, S. 170.

und als man ihn nach dem Grunde dieses Benehmens fragte, antwortete: so lange er nur die halbe Pfründe habe, brauche er auch nur mit halbem Munde zu singen. In einem witzigen Gedichte soll er sich an Papst Lucius III. gerächt haben, der ihm eine Pfründe verweigerte, in dem er den Papst mit einem Hecht (lat. lucius) verglich. Einem Kardinal, dem er zwölf Brote schenken wollte, und der nur elf erhielt, soll er ein Distichon gesandt haben, das übersetzt etwa lautet:

> Verachte meine Gabe nicht,
> Wenn ein Apostel auch gebricht.
> Ist er gemaust, was thut das?
> Es fehlt ja bloß der Judas!

Manche Gedichte gehen unter dem Namen Walther Maps (vgl. S. 161), der auch in Paris studiert hatte. Andere hat Serlo von Wilton verfaßt, der infolge einer höchst wunderlichen Vision fromm wurde und sich dann der ernsten religiösen Dichtung in metrischer Form zuwandte. Gegen 1171 wurde er Abt von l'Aumône bei Pontoise und lehrte 1181 Logik in Paris. Auch der Kanzler von Notre Dame, Philippe de Grève (gest. 1236), der Gönner des französischen Dichters Henri d'Andeli, ist hier zu nennen. Er, der sich 1219 in Rom gegenüber einer schweren Anklage rechtfertigen mußte, hat unter seinen lateinischen Gedichten auch solche, in denen er die Ungerechtigkeit und Käuflichkeit der Kurie brandmarkt; er wird auch als französischer

Dichter genannt. Die meisten Vagantenlieder sind anonym oder, was auf dasselbe hinausläuft, stehen bald unter diesem, bald unter jenem Autornamen in den Handschriften.

Fassen wir nun die Frage nach dem Einfluß dieser Lieder auf die Entwickelung des Minnesanges ins Auge, so ist ein solcher in Frankreich nicht nachzuweisen; wohl aber sieht man in manchen Vagantenliedern deutliche Spuren der Nachahmung französischer Gedichte. Pastorelenartige Liebesabenteuer sind in ihnen nicht selten dargestellt, und Refrains, die in französischen Worten oder gerade in Frankreich beliebten Schallnachahmungen bestehen, verraten diesen Einfluß der nationalen Litteratur. Leider läßt sich der Anteil der einzelnen Länder nicht mit Sicherheit unterscheiden, und die Vermeidung des Hiatus und die freie Behandlung des Auftakts bilden keine sicheren Kriterien für französische Autorschaft.

Der altfranzösische Minnesang beginnt erst in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts und teilt sich sehr bald in zwei Ströme, die nebeneinander hergehen, und von denen sich der eine auf Einwirkung der Troubadourdichtung zurückführen läßt, während der andere die heimische Volkspoesie zum Ausgang nimmt. Als Kennzeichen dieses Anschlusses an die Volkspoesie ist der mehrzeilige Refrain anzusehen, der, wie es scheint, von den provenzalischen Kunstdichtern mit Absicht verschmäht wurde, während die Franzosen ihn mit Vorliebe anwenden. Doch zeigen die provenzalischen Albas und Tanzlieder, daß er auch dem Süden nicht ungeläufig war (vgl. S. 69).

Eine im Norden einheimische Gattung ist die Rotrowenge (oder Rotrouenge, vgl. S. 134). Sie ist ein Gedicht ernsten Inhaltes, mit mehrzeiligem Refrain hinter jeder Strophe und von unbestimmter Strophenzahl, ihr Begriff also wenig fest; auch kann der Refrain fehlen. Die Benennung ist offenbar von dem Namen Rotrou herzuleiten, der seit dem 10. Jahrhundert in der Familie der Grafen von Perche vorkam. Auf einen Grafen Rotrou dürfte sich das älteste Gedicht dieser Art bezogen haben. Der Name tritt schon in Waces „Brut" (1155) auf.

Als Beispiel stehe hier die Übersetzung eines Liedes, in dem ein junges Mädchen der Sehnsucht nach dem im Heiligen Lande weilenden Geliebten Ausdruck gibt. Das Lied ist auch in seiner Sprache so altertümlich, daß es noch in die Zeit des zweiten Kreuzzuges gehören könnte. Es handelt sich nicht, wie bei den Troubadours und ihren Nachahmern, um ein Liebesverhältnis einer verheirateten Frau, sondern um eine natürliche, menschlich reine Liebe zwischen zwei jungen Leuten, die in Herzenstönen von ergreifender Wahrheit und rührender Innigkeit aus der Seele des Mädchens hervorbricht.

Trost zu suchen, will ich singen,
Mich vom Kummer zu befrein.
Fast will mich's von Sinnen bringen,
Trag' ich's still für mich allein.
Ach, noch keinen sah ich kehren
Aus dem Lande fremd und wild,
Wo der weilt, von dem zu hören
Schon mein Herz mit Wonne füllt.

Refrain:
Wär' mein Pilger erst geborgen!
Gott woll' ihm zur Seite stehn.
Meine Seele schwebt in Sorgen,
Grausam ist der Sarazen!

Bis das Jahr dahingeflogen,
Trag' ich willig mein Geschick.
Der als Pilger fortgezogen,
Führe Gott ihn mir zurück!
Wollen auch die Eltern geben
Einem andern meine Hand,
Ihm allein gehört mein Leben,
Ihm mein Hoffen unverwandt.

Drum voll Gram bin ich und Trauer,
Daß er sich von mir entfernt.
Oft geht über mich ein Schauer,
Lachen hab' ich längst verlernt.
Er ist schön, und ich bin minnig,
Ist dir's, lieber Gott, nicht leid,
Die sich lieben, ach! so innig,
Daß du sie getrennt so weit?

Fest vertrau' ich seiner Treue.
Mich beseelt's mit Zuversicht,
Atm' ich aus des Morgens Bläue
Lüfte, wehend lind und licht,
Und mir ist, wenn ich im Harme
Sehnsuchtsvoll gen Osten schau',
Daß ich fühl' des Liebsten Arme
Unter meinem Mantel grau.

Konnt' zum Abschied nicht ihm nahen,
Konnt' ihm geben kein Geleit!
Nur sein Hemdlein, zum Umfahen
Sandt' er mir's in Zärtlichkeit.
Und ergreift mich nun das Sehnen
Nachts, das mich nicht schlafen läßt,
Herz' und küss' ich's unter Thränen,
Drück's an meinen Busen fest.

Refrain:
Wär' mein Pilger erst geborgen!
Gott woll' ihm zur Seite stehn.
Meine Seele schwebt in Sorgen,
Grausam ist der Sarazen!

Das Kreuzlied (vgl. S. 68) war schon zur Zeit des ersten Kreuzzuges vertreten. Leider ist ein damals in ganz Europa berühmtes französisches Kreuzlied nicht auf uns gekommen. Es wurde von seinem Refrain Outree genannt, d. h. (die Fahrt ist) überstanden. Zur Teilnahme am zweiten Kreuzzuge, den Ludwig schon angetreten hat (1147), fordert ein Lied in sechs Strophen auf. Es hat einen vierzeiligen Refrain, der hier an die erste Strophe angereimt ist, aber auch hinter den übrigen wiederholt wird.

Wer jetzt mit Ludwig zieht ins Feld,
Der fürchte nicht der Hölle Pein.
Denn zu den Engeln wird gesellt
Im Himmel seine Seele sein.

Ein anderes Gedicht (Parti de male a bien aturné, Des Bösen ledig und dem Heile zugewendet), das man auf denselben Kreuzzug beziehen wollte, geht wohl erst auf den folgenden, da seine sechs Strophen durchgereimt sind und darin provenzalischen Einfluß verraten.

Aus der Ballete (vgl. S. 12) hat sich das Roondet abgezweigt, und zwar aus der zweiten Form mit innerem Refrain. Es entspricht dem vorausgeschickten Refrain nebst der ersten Strophe. Seine Beziehung zum Reigentanz verrät noch der häufige Name roondet de carole (Tanz-Rundlied); erst später wird dafür roondel (rondel, jetzt rondeau oder triolet) gebraucht. Die beiden Refrainzeilen im Anfange geben die Reime der Strophe an. Als Beispiel stehe hier ein Roondet Adams de le Hale. Es ist dies die beliebteste Form; Modifikationen, die das Roondet zuließ, dürfen hier beiseite bleiben.

Daß mir bald Erhörung werde,
Kündet süßer Blicke Schein.
Schütze Gott sie vor Gefährde!
Daß mir bald Erhörung werde!
Keine von den Frau'n der Erde
Könnte wonnesamer sein.
Daß mir bald Erhörung werde,
Kündet süßer Blicke Schein.

Von zahlreichen Tanzliedern sind uns nur die Refrains erhalten. Diese sind teils in längere Romane eingelegt (z. B. in „Guillaume de Dole“, den „Veilchenroman“, „Renart le Nouvel“), was im 13. Jahrhundert mehr und mehr beliebt wurde, teils in lyrischen Gedichten dem Strophenschluß angehängt, und zwar so, daß jede Strophe einen anderen Refrain zeigt. Mit dem Inhalte der Strophe stehen diese Refrains kaum in Zusammenhang und stimmen auch untereinander, obwohl sie am Schlusse gleichlautender Strophen stehen, in ihrem metrischen Bau nicht überein. Nur die wenigsten dieser Refrains können wir noch in den zugehörigen Liedern, Balleten oder Roondets, nachweisen, da uns weit mehr isolierte Refrains als ganze Lieder erhalten sind. Die Refrains waren, eben weil sie von sämtlichen Tanzenden gesungen wurden, bekannter als die nur vom Vorsänger gesungenen Texte.

Auch in der Pastorele (vgl. S. 13 und 69) war der Refrain üblich. Während eine Pastorele (von Jehan Bodel, vgl. S. 29) vom Jahre 1199 nur den Ausruf „Dorenlot aé“

und eine andere, etwa gleichzeitige (von Jehan de Brienne), nur aé am Schlusse der Strophen als Refrain zeigt, und die meisten Pastorelen des 13. Jahrhunderts mit längeren Refrains versehen. In solchen unmittelbaren Gefühlsausbrüchen oder den Lauf eines musikalischen Instrumentes nachahmenden sinnlosen Silben ist der Ursprung des Refrains zu erblicken; das Wort bedeutete ursprünglich soviel wie musikalische Verzierung und hat erst später die heutige Bedeutung angenommen. So sind auch das dorelot und die vadurie Gattungen, die nach dem in ihnen angewandten Refrain (dorelot oder vadu) benannt sind. Auch diese Vorliebe für den Refrain zeigt uns, daß die französische Kunstdichtung des 13. Jahrhunderts neben der provenzalischen Dichtung das heimische Volkslied nachahmte. Der Schäfer und die Schäferin erhalten die stereotypen Namen Robert (Robin) und Marie, die schon bei Bodel (vgl. S. 29) vorkommen. Die Schäferin scheint ursprünglich Aelis geheißen zu haben.

Die litterarischen Beziehungen zwischen dem Norden und dem Süden waren früh vorhanden und waren wechselseitige. Man hat oft die Vermählung König Roberts mit Constanze von Toulouse 998, die Provenzalen an den französischen Hof führte, erwähnt. Auch die Angabe des Rolandsliedes (V. 3796): „Die von Auvergne sind die höfischsten", deutet darauf hin, daß die Kultur des Südens vom Norden früh als eine überlegene empfunden wurde. Schon im 12. Jahrhundert haben nicht nur Provenzalen gern die Höfe des Nordens, sondern auch Franzosen gern die Höfe des Südens besucht. Wir dürfen auch vermuten, daß die Vermählung Eleonoras mit Ludwig VII. (1137) für die Litteratur weittragende Folgen gehabt hat; doch hat sich dieser Einfluß im Norden erst allmählich geltend gemacht, und erst von etwa 1160 an finden wir französische Minnelieder, die den provenzalischen nachgeahmt sind. Ein Kennzeichen dieser Nachahmung ist die Durchreimung: die Franzosen ließen ursprünglich den Reim von Strophe zu Strophe wechseln oder banden nur je zwei Strophen aneinander. Auch die Gliederung der Strophe in einen Aufgesang aus zwei gleichen Teilen (gewöhnlich abab), auf den gewöhnlich ein längerer Abgesang folgt, wird auf provenzalischen Einfluß zurückgeführt.

Die Einwirkung der provenzalischen Vorbilder zeigt sich in vielen Zügen der höfischen Minnepoesie der Franzosen. Hier wie dort schildert der Dichter die Folgen der Verliebtheit, unter denen er zu leiden hat, in den düstersten Farben. Hier wie dort werden der Geliebten alle weiblichen Vorzüge des Körpers und des Geistes zugeschrieben. Das Verhältnis des Dichters zu ihr wird hier wie dort als das des Vasallen zum Lehnsherrn hingestellt. Die Minne — amor ist im Französischen weiblich — wird hier wie dort gern als Königin geschildert oder direkt angeredet. Nur selten kommt der Gott Amor vor, der offenbar aus der Lektüre lateinischer Klassiker stammt.

Unter den Gedichtgattungen, in denen die Franzosen Nachahmer der Provenzalen waren, steht die Kanzone (vgl. S. 67) im Vordergrunde, das Descort (vgl. S. 69) wurde ebenfalls nach Frankreich eingeführt, und auch die Tenzone (jeu parti; vgl. S. 68) fand im Norden Nachahmung. Für ihre Serventois (vgl. S. 67) haben Franzosen mehrfach Melodie und Strophenform eines provenzalischen Gedichtes zu Grunde gelegt; doch ist es fraglich, ob der ganzen Gattung deshalb provenzalische Heimat zugeschrieben werden darf. Das Serventois wird im Norden schon im Fablel „Richeut" (1159) und in Waces „Rou" erwähnt, muß also auch da schon früh eine Pflege gefunden haben, doch sind uns, vom Kreuzlied abgesehen, so alte Dichtungen dieser Art nicht erhalten.

Diese Einwirkung des Südens auf den Norden ist nicht ohne Rückschlag geblieben: auch der Norden hat den Süden sein litterarisches Übergewicht fühlen lassen. Wir finden im Süden die Rotrowenge, die Estampie, das Roondet. Aus Rotrowenge haben die Provenzalen im 13. Jahrhundert retroencha (retroensa) gemacht. Die Estampie (provenzal. estampida)

ist ein Tanzlied, das den gleichnamigen Tanz begleitete, und besteht in der Regel aus fünf Strophen, deren sehr kurze, mit längeren untermischte Verse meist schweifreimartig geordnet sind (aab oder aaab). Der Tanz verdankt seinen Namen dem deutschen „stampfen", daher man auch sagte: die estampie schlagen (battre). Das Roondet oder Roondel endlich war den Provenzalen in Wahrheit schon von alters her, aber unter dem Namen balada bekannt; darin jedoch, daß sie die Lieder dieser Art im 14. Jahrhundert mit redondel bezeichnen, zeigt sich wiederum eine Einwirkung des Nordens.

Ähnlich ist es mit der Pastorele ergangen. Seit dem Anfange des 13. Jahrhunderts hat die französische Pastorele einen starken Einfluß auf die provenzalische ausgeübt. Die Provenzalen nahmen den stereotypen Schäfernamen Robert oder Robin herüber und ahmten Motive der französischen Dichter nach. Hier hat also die französische Poesie einen Teil des Gebietes zurückerobert, welches die provenzalische ihr abgewonnen hatte.

Unter den französischen Minnesängern sind auch manche, die in der politischen Geschichte eine Rolle gespielt haben, über deren Leben wir daher genauer unterrichtet sind. Zu den ältesten unter ihnen gehört Christian von Troyes (vgl. S. 137). Nur drei Gedichte können ihm mit einiger Sicherheit zugeschrieben werden, von denen eins in der Überlieferung entstellt scheint.

In dem zweiten, das mehrere Handschriften Christian absprechen, um es Gace Brulé zuzuschreiben, findet man die Spitzfindigkeiten der Troubadours. Minne hat ihn zwar sich selbst entfremdet, will ihn aber auch nicht als den ihren behalten. Er hat also Grund zur Beschwerde, da sie die Treulosen ans Ziel gelangen läßt und ihn, den treu Liebenden, hintergeht. Doch handelt Minne aus Klugheit so, wenn sie ihre Feinde an sich fesselt; denn ihre eigenen Leute kann sie nicht einbüßen, „und ich, der ich mich von der Schönen, zu der ich flehe, nicht lossagen kann, sende ihr mein Herz, das ihr Eigen ist. Zwar trank ich nicht von dem Zaubertranke des Tristan; allein treues Herz und gute Gesinnung läßt mich stärker lieben als ihn ... Mein Herz, bist du meiner Dame nicht genehm, so wirst du sie doch nicht verlassen, sondern beständig von ihr abhängig bleiben. Und verliere nicht den Mut, wenn du harren mußt! Glück wird süßer durch Harren, und je länger du es ersehnt haben wirst, um so süßer wird es sein, wenn du es kostest."

In dem dritten nennt er sich den Streiter der Minne, die ihn gleichwohl befehdet. Er ist bereit, ohne Lohn und ohne Zaudern gegen jeden, der ihn um der Minne willen angreift, den Kampf aufzunehmen. Keiner, der nicht höfisch und weise ist, kann etwas von Minne lernen. Doch so ist der Brauch, dem keiner sich entziehen kann, daß sie den Eintritt in ihren Bereich verkaufen will. Und welches ist der Eintrittspreis? Vernunft muß der Liebende hingeben und Anstand als Pfand setzen.

Auch diese didaktischen Wendungen erinnern an die Troubadours, besonders an Marcabru. Welcher Dame Christians Huldigungen galten, darüber wissen wir leider nichts.

Christian hebt gleich von der Minne an; andere Dichter, wie Moriz von Craon, beginnen mit einer Frühlingsschilderung, die bei späteren Dichtern verpönt war. Von Moriz haben wir nur ein Minnelied; doch war sein Name weithin bekannt, wie die altdeutsche Novelle aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts beweist, die von seinem abenteuerlichen Liebeswerben um die Gräfin von Beaumont (bei Craon in Anjou) erzählt. Moriz genoß das Vertrauen seines Lehnsherrn Heinrichs II. von England, machte den dritten Kreuzzug mit und starb 1196 zu Craon. Auch von einem seiner Söhne haben wir ein Minnelied, worin er sagt, er habe die Sangesgabe als Erbe seiner Vorfahren erhalten.

Wie Christian, so wurde auch Gautier von Épinal (Departement Vosges) von Philipp von Flandern und Elsaß beschützt.

Dieser Dichter klagt in den Liedern, die er vor und nach dem dritten Kreuzzuge verfaßte, über die Sprödigkeit seiner Dame, versichert sie seiner unwandelbaren Treue und flicht zuweilen auch Gedanken ein, die wenigstens für Nordfrankreich zu seiner Zeit noch für originell gelten dürfen. Er wünscht, Amor möge auch sie einmal die Leiden schmecken lassen, die er gekostet habe, dann werde sie wohl gegen

ihn minder hartherzig sein. Wenn er nur ihrer fröhlichen Augen und ihres süßen Blickes gedenke, wandle sich für ihn Schmerz und Kummer, so heftig er sei, in Frohsinn um. Tief und zart empfunden ist eines seiner Lieder, das er einer Frau in den Mund gelegt hat, die sich während des dritten Kreuzzuges nach ihrem fernen Geliebten sehnt, und das wohl nicht ganz zufällig an ein Gedicht Marcabrus (vgl. S. 61) anklingt, das ein Fräulein in gleicher Lage während des zweiten Kreuzzuges schildert.

Die beiden Gedichte, die uns unter dem Namen des Huon von Oisy (bei Cambrai) erhalten sind, gehören nicht zu den Minneliedern, doch dürfen wir glauben, daß er auch solche verfaßt hat, da ein anderer Minnesänger, sein Verwandter Cuenon, ihn seinen Lehrer nennt. Huon III. war ein mächtiger Lehnsträger, ein Nachkomme des in den „Lothringern" gefeierten Fromont de Lens. Da er 1189 starb, gehört er zu den ältesten Lyrikern. In dem einen Gedicht schildert er ein Damenturnier zu Lagny (bei Meaux), an dem verschiedene Damen aus dem hohen Adel teilnehmen, so Marguerite von Blois, eine Nichte Ludwigs VII. Von dem anderen wird sogleich bei Cuenon die Rede sein.

Mit der einzigen Tochter der Marguerite von Blois verheiratete sich 1192 Graf Otto II. von Burgund, der Sohn Kaiser Friedrichs I. Otto (gest. 1200) war Beschützer eines Dichters aus dem hohen Norden, Gautiers (oder Gontiers), aus der Stadt Soignies im belgischen Hennegau, eines Dichters, dessen Lieder durch ihren schlichten, natürlichen Ausdruck, der zuweilen an Bernhard von Ventadour (vgl. S. 62) erinnert, einen hohen Reiz besitzen und den Einfluß des Volksliedes verraten; ja Gautier war vielleicht der erste Dichter, der sich im Minneliede mit Absicht diesem Einfluß hingab. In den meisten seiner Gedichte verwendet er einen ein- oder mehrzeiligen Refrain, der gewöhnlich am Schluß der Strophen steht, nur einmal in die Mitte der Strophe gesetzt ist. Fünf dieser Refrainlieder hat er ausdrücklich als rotrouenges bezeichnet.

Originell ist ein Gedicht, in dem er sich über das allzu große Entgegenkommen einer Dame beklagt; er läßt ihr sagen, ein Schloß habe geringen Wert, das der Feind im ersten Ansturm einnehmen könne. Ein anderes enthält Klagen über die zunehmende Taubheit der Welt; die Liebe thut keine Wunder mehr, und der Lärm der Turniere ist verstummt. In einem Gedicht wirft er die Frage auf, ob es besser sei, ein Fräulein oder eine Frau zu lieben; er entscheidet sich für die Frau. In zwei Gedichten spricht er die Absicht aus, nach Palästina zu ziehen. Wir wissen aber nicht, ob er dort gewesen ist.

Der schon oben erwähnte Cuenon von Béthune (oft auch Quenes genannt, wie die Nominativform des Namens lautet, der vom deutschen Kuono abzuleiten ist) stammte aus einer hochstehenden Familie. Er war der fünfte Sohn Roberts V. von Béthune, Schirmvogts von Arras, wie stets der älteste Sohn der Familie genannt wurde, und der Alix von Saint-Pol. Durch seine Großmutter Clémence d'Oisy war er mit dem Dichter Huon d'Oisy und mit den Grafen vom Hennegau verwandt. Um 1180 ist er schon als Dichter bekannt. Aus einem Lied erfahren wir, daß er am Königshof in Paris gewesen war (vielleicht bei der Vermählung Philipp Augusts mit Isabella vom Hennegau im Jahre 1180), und daß ihn die Königin-Mutter (Alix von Champagne), ihr Sohn und die Gräfin (Marie) von Champagne aufgefordert hatten, eines seiner Lieder zu singen. Dabei fiel dem hohen Publikum die picardische Aussprache des Sängers unangenehm auf, und Cuenon fühlte sich durch den Tadel sehr verletzt. „Ist auch", sagte er, „meine Aussprache nicht französisch, so kann man sie doch auf französisch wohl verstehen, und es ist nicht fein, mich deswegen zu tadeln, wenn ich Worte aus Artois gesagt habe, denn ich bin nicht in Pontoise aufgewachsen." Man hat aus diesem Liede schließen wollen, die von ihm besungene Dame sei die Gräfin von Champagne gewesen; doch geht dies aus den Worten durchaus nicht hervor: die von Cuenon geliebte Dame, „die ihn verriet, nachdem sie ihn nach Syrien geschickt hatte", ist uns vielmehr unbekannt. Die letztere Andeutung bezieht sich auf den dritten Kreuzzug, den Cuenon mitmachte. Eine ganz hervorragende Stellung nahm

er sodann im vierten Kreuzzug ein, zu dessen Führern er von Anfang an gehörte. Vilehardoïn erwähnt ihn häufig in seiner Chronik und nennt ihn einen tüchtigen und klugen Ritter, dazu „sehr eloquent". Cuenon wurde denn auch oft zu ehrenvollen und schwierigen Missionen benutzt. Als sein Verwandter Baldewin Kaiser von Konstantinopel wurde (1204), erhielt er den Posten des Protobestiarios (Reichskämmerers) und führte verschiedene militärische Expeditionen aus. Auch Baldewins Nachfolger Heinrich übertrug ihm 1207 zur Verwaltung (und später als Lehen) Adrianopel und beehrte ihn in wichtigen Angelegenheiten mit seinem Vertrauen. Heinrich starb 1216, und sein Nachfolger Peter wurde von Laskaris gefangen genommen. Während Peters Frau, Yolant von Flandern, die Regierung führte, stand ihr Cuenon als Seneschal zur Seite, und als sie starb (August 1219), wurde er zum Regenten des Reiches eingesetzt. Wahrscheinlich ist er am 17. Dezember 1219 gestorben.

Wir haben von Cuenon zehn Gedichte, acht Minnelieder und zwei Kreuzlieder. In jenen ist er anfangs äußerst schüchtern und wagt der Geliebten nicht einmal seine Liebe zu gestehen. Dann aber beschließt er, sie um Gegenliebe zu bitten, und in vier weiteren Liedern beklagt er sich bitter über ihre Untreue, deren sie sich wohl während seiner Abwesenheit im dritten Kreuzzuge schuldig gemacht hatte. Er wendet sich einer neuen Geliebten zu und ist, wenn wir ein nicht vor 1192 verfaßtes Lied auf diese beziehen dürfen, auch von dieser kalt behandelt worden. Die Kreuzlieder rühren aus den Jahren 1187—1189 her. Das eine, mit Recht berühmt, in Zehnsilblern abgefaßt, stellt den Schmerz über die Trennung von der Geliebten gegenüber der kriegerischen und christlichen Begeisterung in den Hintergrund und erklärt jeden für ehrlos, der sich ohne genügende Entschuldigung von der Kreuzfahrt ausschließen wolle. Das andere enthält einen heftigen Ausfall gegen die Großen, welche das Kreuz nur nehmen, um einen Vorwand zur Brandschatzung ihrer Unterthanen zu haben.

Wahrscheinlich kehrte Cuenon schon 1191 mit König Philipp nach Frankreich zurück und wurde von einem anderen Sänger in den beleidigendsten Ausdrücken angegriffen; er kehre gegen Gottes Willen heim, man müsse „Pfui!" über ihn rufen; Gott werde ihn einst im Stiche lassen, da er Gott im Stiche gelassen habe. Um den Hohn zu verschärfen, hat der Verfasser dieses Liedes die Ausdrücke von Cuenons Kreuzliedern mehrfach wörtlich aufgenommen, um sie gegen diesen auszumünzen. Nach den Handschriften wäre dieses heftige Lied von Huon d'Oisy verfaßt, den Cuenon in dem zweiten Kreuzlied seinen Meister im Dichten nennt. Da aber Huon bereits 1189 starb und Cuenon mit Philipp erst 1191 zurückkehrte, ist die Zuteilung der Verse an Huon offenbar irrig.

Bei aller Unmittelbarkeit, mit der Cuenon seine Stimmungen äußert, ist doch der Einfluß der Provenzalen unverkennbar. In zweien seiner Gedichte hat er die Form von Liedern Bertrans de Born nachgeahmt, und wahrscheinlich ist ein Sirventes des Troubadours Cairel Cuenon gewidmet. Auch Cuenons Bruder Guillaume machte den Kreuzzug mit, schloß sich jedoch 1205 denen an, welche von Konstantinopel nach Frankreich zurückkehrten. Wir haben von ihm zwei religiöse Gedichte, darunter ein Kreuzlied.

Auch Guiot von Provins, der in Arles studiert hatte und 1184 das große Fest Kaiser Friedrichs in Mainz besuchte, das zur Erteilung der Ritterwürde an des Kaisers ältesten Sohn Heinrich veranstaltet worden war, hat eine Zeitlang dem Minnesang gehuldigt; wir kennen ihn aber hauptsächlich aus einer Satire auf die verschiedenen Berufsarten, einer sogenannten Bible, die er im ersten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts verfaßt zu haben scheint, nachdem er sich in ein Kloster des Ordens von Cluny zurückgezogen hatte.

Unter den Teilnehmern am vierten Kreuzzuge befanden sich auch, nach der Angabe Vilehardoïns, die Herren Hugue de Berzé, Vater und Sohn. Für uns hat hier der Sohn, der sich als Dichter hervorgethan hat, größeres Interesse. Er war gleichfalls Ritter und nannte sich

wohl nach der gewaltigen Burg Berzé le Châtel bei Mâcon, die noch heute in ihren Ruinen Eindruck macht. Er mag gegen 1170 geboren worden sein. Für seine ersten Werke dürfen wir seine lyrischen Gedichte ansehen, deren uns fünf erhalten sind. Vier davon, in französischer Sprache gedichtet, also nicht in der burgundischen Mundart, die in der Heimat des Sängers gesprochen wurde, sind Minnelieder, die sich in den gewohnten Wendungen der Troubadourpoesie bewegen und keine besondere Beachtung verdienen. Dagegen wurde das fünfte Lied schon von den Zeitgenossen weit höher geschätzt, das Lied, worin er beim Auszug in das Heilige Land von der Geliebten rührenden Abschied nimmt und das zwiespältige Gefühl, das ihn zu ihr und stärker doch noch zu der Kreuzfahrt hindrängt, zum Ausdruck bringt.

Nachdem dann der Dichter mit seinem Vater das Kreuz genommen hatte, richtete er etwa im Mai 1201 an den Markgrafen von Monferrat und an dessen Schützling, den Troubadour Folquet von Romans, die ihm beide befreundet waren, die Aufforderung, sich ihm anzuschließen. Aber nur der Markgraf folgte, und es gelang ihm, sich im Orient mit Ruhm zu bedecken. Auch Hugues verfaßte gegen 1225—30 eine Bible, aus der wir ersehen, daß er nach Konstantinopel gelangte, dort binnen anderthalb Jahren vier Kaiser sah und auch ihr trauriges Ende mit erlebte. Nach dem Tode Kaiser Balduins (1207) kehrte er nach Frankreich zurück.

Den vierten Kreuzzug machte auch Guillaume de Ferrières mit, Viztum (Vidame) von Chartres, d. h. militärischer Beschützer des dortigen Bischofs. Er wurde 1204 in Konstantinopel, wo er erkrankt war, in den Templerorden aufgenommen, und ist wahrscheinlich mit dem Großmeister der Templer, Guillaume de Chartres, identisch, der 1219 zu Damiette an der Pest starb. Seine Lieder sind ohne große Originalität. Die meisten werden vor dem Kreuzzuge verfaßt worden sein. Guillaume de Ferrières nennt sich auch der Verfasser einer Lebensgeschichte des heiligen Eustathius in paarweis gereimten Alexandrinern; doch ist diese Dichtung noch ungedruckt, und es muß unentschieden bleiben, ob unser Viztum, von seiner Erkrankung genesen, oder ein anderer das Leben dieses Heiligen behandelt hat.

Auch der Lyriker Robert Mauvoisin gehörte zu denen, welche sich am Kreuzzuge beteiligt, aber vor Zara das Heer verlassen hatten, um nach Frankreich zurückzukehren. Mit Simon von Montfort und dem fanatischen Abt von les Vaux de Cernay machte er dann den Kreuzzug gegen die Albigenser mit, stand beiden freundschaftlich nahe und verdankt es offenbar diesem Umstande, daß ihn der Abt in seiner lateinischen Chronik so häufig genannt hat.

Weiterhin nennen wir hier Renaut de Beaujeu, der einen Roman („Guinglain") schrieb, um seiner Dame damit zu dienen, ihr aber auch in Minneliedern huldigte; doch ist uns nur eins bekannt, das im „Guillaume de Dole" (vgl. S. 156) erwähnt wird und uns zeigen kann, daß wir den Dichter noch ins 12. Jahrhundert zu setzen haben.

Er führt darin aus, daß der Schmerz der Liebe im Grunde Süßigkeit sei. Selbst wer um der Liebe willen den Tod erleide, dürfe sich damit trösten, daß er dereinst bei Gottes Gericht gerechtfertigt werde. „Darum bin ich gern zufrieden, wenn ich auch noch so sehr leiden muß."

Auch Burgund kann in Guiot de Dijon einen Minnesänger aufweisen, der gegen den Anfang des 13. Jahrhunderts auftrat, aber freilich in seinen Liedern wenig Eigentümliches bietet. Sein Beschützer war Graf Wilhelm V. von Mâcon, der Schwiegersohn der Gräfin Marie von Champagne.

Von inniger Zartheit, Anmut und Weichheit sind die Lieder des Kastellans von Coucy erfüllt, des berühmten Sängers (s. die Abbildung, S. 182), an den sich die von Uhland verherrlichte Sage vom gegessenen Herzen geheftet hat. Der historische Kastellan (d. h. oberster Richter

und Verwalter eines Schloßbezirks) von Coucy, der als solcher ein erbliches Lehen inne hatte, hieß Gui, kommt 1186—1201 in Urkunden vor und nahm an zwei Kreuzzügen teil: am dritten, aus dem er glücklich wieder heimkehrte, und am vierten, währenddessen er 1203 noch auf dem Meere verstarb. Seine Leiche wurde, wie uns Vileharboïn erzählt, ins Meer geworfen. Seine Lieder machten ihn rasch, und mit Recht, bekannt.

Besonders berühmt war ein Lied, welches beginnt: „Die Frühlingszeit, Mai, Veilchen und Nachtigall regen mich an, zu singen, und mein treues Herz gibt mir von einer Liebe so süße Gabe, daß ich nicht wage, mich ihr zu entziehen. Gott lasse mich zu solcher Ehre steigen, daß ich die, der mein Herz und mein Denken gehört, einmal in meinen Armen halten dürfte, ehe ich nach Palästina ziehe. Vor jeder anderen ist die Freude herrlich, die von Minne kommt; und ich soll darauf verzichten?"

Wir haben fünfzehn Gedichte, die dem Kastellan mit annähernder Sicherheit gehören und sämtlich im Tone leidenschaftlicher Liebe, demütigen Flehens und hoffnungslosen Klagens gehalten sind; sie geben ihm zweifellos einen der ersten Plätze unter den Minnesängern des französischen Mittelalters.

Zum Träger des „Herz-Märes", d. h. der Erzählung vom gegessenen Herzen, die sich zuerst an den Harfenspieler Guirun anschloß, ist der Kastellan erst in einem Roman aus dem Ende des 13. Jahrhunderts geworden, in den Lieder von ihm eingestreut sind, und der in der Landschaft Vermandois entstanden zu sein scheint. Der Verfasser dieses Romans scheint, nach einem Rätselspiel über seinen Namen, Jakemon Sakesep zu heißen. Daß die Sage gerade auf den Kastellan übertragen wurde, ist wohl durch die Umstände seines Todes und durch die zahlreichen Stellen seiner Gedichte veranlaßt, an denen er sein Herz der Dame übersendet oder es für ihr Eigentum erklärt.

In dem Roman liebt er die Dame von Faiel (jetzt Fayet bei Vermand). Sie verehrt ihm einen prachtvoll gestickten Ärmel, den er im Turnier an seiner Lanze befestigt. Da zeichnet er sich so vor allen aus, daß es ihm gelingt, das volle Maß ihrer Liebe zu gewinnen. Sie bestellt ihn denn auch an die Hinterthür ihres Schlosses zum Stelldichein, läßt ihn aber, um seine Ergebenheit zu prüfen, die ganze Nacht dort stehen und seufzen. Erst als er darauf schwer erkrankt, gewährt sie ihm eine zweite Zusammenkunft und läßt ihn wirklich in ihre Kammer. Doch sollte das Glück der Liebenden nicht lange währen. Eine Dame, die den Kastellan liebt und sich von ihm verschmäht weiß, hat von seinem Liebesverhältnis erfahren und veranlaßt den Herrn von Faiel, ihm aufzulauern. Er überrascht ihn im Gemach der Gattin, doch hat der Kastellan Geistesgegenwart genug, um anzugeben, er habe nur das Kammerfräulein besucht, das sich errötend des Fehltritts schuldig erklärt und dafür aus dem Dienst entlassen wird. Als nun der Herr von Faiel ins Heilige Land ziehen und seine Frau ihn begleiten will, nimmt auch der Kastellan von Coucy das Kreuz. Aus Gesundheitsrücksichten steht jedoch der Herr von Faiel schließlich von dem Vorhaben ab, und der Kastellan muß allein sein Versprechen einlösen. Im Heere des Richard Löwenherz kämpfend, wird er von einem vergifteten Pfeile tödlich verwundet und gibt, ehe er stirbt, seinem Knappen den Auftrag, ihm das Herz aus der Brust zu nehmen und es der Dame von Faiel zu überbringen. Der Knappe kehrt nach Frankreich zurück und wird unweit Faiel von dem Gatten überrascht, der ihm das Herz abnimmt, um es, gut zubereitet, seiner Frau als Speise vorzusetzen. Erst nachdem sie es gegessen hat, sagt er ihr, es sei das Herz des Kastellans gewesen, und die Dame erkärt, nach so holder Speise keinen anderen Bissen mehr über ihre Lippen bringen zu wollen.

Sakesep hat seinen Stoff nicht ohne Kunst durchgeführt. Er weiß die Seelenzustände treffend zu analysieren. Die Geschichte hat dann eine englische und eine niederländische Bearbeitung erfahren. Während Sakesep dem Helden den Vornamen Regnaut gibt, nennt ihn der Niederländer Dominikus und läßt ihn nicht als Dichter berühmter Lieder, sondern nur als Sänger mit schöner Stimme auftreten.

Keiner unter den altfranzösischen Lyrikern ist fruchtbarer gewesen als Gace (oder Gaçon) Brulé. Wir haben von ihm gegen 90 Gedichte, die bis auf eins Minnelieder sind. Er war

Ritter und aus der Champagne gebürtig. Das folgende Jahrhundert stellte ihn mit Thibaut von Champagne über alle anderen Sänger Nordfrankreichs. Gace brachte in seinen Liedern der Gattin eines hochstehenden Herrn seine Huldigung dar, wurde aber von Verleumdern unerlaubter Beziehungen zu ihr bezichtigt und sah sich gezwungen, die Champagne zu verlassen. Der Einladung des Grafen Gottfried II. (gest. 1186) folgend, begab er sich nach der Bretagne und richtete von da aus neue sehnsüchtige Lieder an seine Angebetete. Eine mit dem Grafen verfaßte Tenzone, die einzige unseres Dichters, ist zugleich die älteste Vertreterin der Gattung. Als er dann schließlich in die Heimat zurückkehrte, machte er die traurige Entdeckung, daß die Liebe seiner Dame während seiner Abwesenheit erkaltet war, und seinem Unmut hierüber verlieh er bittersten Ausdruck. Er geht so weit, ihr alles Unglück zu wünschen und fordert den Tod auf, sie zu morden. Gace war im Jahre 1212 noch am Leben, wenn der in einer Urkunde aus der Gegend von Dreux in diesem Jahre genannte Gatho (wohl Gacho) Buslé mit ihm identisch ist. Wir wissen nicht, wann er gestorben ist.



Der Kastellan von Coucy. Nach einer Handschrift des 13. Jahrhunderts, in der Bibliothek zu Arras. Vgl. Text, S. 180.

Ein Freund von ihm war **Gautier von Dargies** (bei Beauvais), von dem wir auch erfahren, daß er, wohl als Kreuzfahrer, Syrien besuchte. Er dichtete zwei jeus partiz mit Richart von Semilli und ein Descort sehr originellen Inhaltes.

Seine Dame hatte ihm sein vorrückendes Alter und sein ergrauendes Haar zum Vorwurf gemacht. Er entgegnet, sie hätte den schlafenden Hund lieber nicht wecken sollen. Ihr Verfahren sei etwas unzart gewesen. Denn in ihrer Schönheit habe sie lange bestanden, aber ohne Unterbrechung fließe die Oise dahin (die Zeit gehe auch an ihr nicht spurlos vorüber). Hat sie denn nicht bedacht, daß man das, was man so lange besessen hat, mit Bedauern schwinden sieht?

Der eben genannte **Richart von Semilli** gehört zu den älteren Dichtern, die volksmäßige Weisen anstimmten. Er lebte dauernd oder vorübergehend in Paris. Wir haben von ihm einige Rotrouenges im Volkston und ausgelassene Pastorelen. In einigen seiner Gedichte hat er am Schluß jeder Strophe den Refrain eines Tanzliedes angehängt, eine Sitte, die im 13. Jahrhundert immer mehr in die Mode kommt.

Zu den trefflichsten Minnesängern gehört **Blondel de Neele** (wahrscheinlich das heutige Nesles bei Boulogne-sur-Mer), über dessen Leben uns leider fast nichts bekannt ist. In mehreren Gedichten (neun) hat er am Schlusse seinen Namen genannt, um zu verhüten, daß das Verdienst seiner Kunst einem anderen zugeschrieben werde; denn die Handschriften nehmen es bekanntlich mit der Zuweisung der einzelnen Lieder an die Dichter nicht immer genau. Auch viele von Blondels Liedern klagen über die Hartherzigkeit seiner spröden Herzensdame; in einem besingt er jedoch die Wonnen des ersten Kusses. Der Name Blondel kommt auch in England vor, und dieses mag zu der bekannten, aber gänzlich unhistorischen Sage Veranlassung gegeben haben, die einen Sänger Blondel — es kann wohl kaum ein anderer als unser berühmter

Sänger gemeint sein — mit der Befreiung des Richard Löwenherz aus der Gefangenschaft in Verbindung bringt. Diese Sage findet sich zuerst in den Erzählungen eines Spielmannes zu Reims, einem altfranzösischen Prosatext vom Jahre 1260.

Eine hervorragende politische Stellung nahm auch Hugues II. von Lusignan (geb. 1172) ein, der von 1208 bis 1249 Graf von la Marche war. Johann ohne Land heiratete die Hugues bestimmt gewesene Braut Isabella von Angoulême, und erst ein Jahr nach Johanns Tode konnte sie ihrem ersten Bräutigam angehören (1217). Aber die Ehe mit der Königin ward für Hugo verhängnisvoll; sie verwickelte ihn 1242 in einen Krieg gegen seinen Lehnsherrn Ludwig IX., der damit endigte, daß der Vasall in Poitiers auf seinen Knien des Königs Milde erflehen mußte. Außer einer Pastorele in volksmäßiger Strophenform haben wir von ihm zwei Minnelieder, von denen wir vermuten dürfen, daß sie an Isabella gerichtet sind.

In dem einen vergleicht er sie mit dem Rubin, der alle anderen Edelsteine überstrahle, in dem zweiten sagt er ihr, als er sie zum erstenmal gesehen, da habe er vor Staunen den Gruß vergessen. Er schildert sie dann als allen Frauen an Trefflichkeit überlegen und schließt seine Strophe: „Ihr seid von Schönheit so erfüllt, daß Euch nichts fehlt, meine süße Freundin" — um dann die neue Strophe zu beginnen: „Außer Mitleid".

Auch Jehan de Brienne schmückte sein an Abenteuern reiches Leben durch die Reize der Dichtkunst. Von seinem Vater zur geistlichen Laufbahn bestimmt, entzog er sich diesem Beruf durch die Flucht und wurde von einem Oheim zum Ritter geschlagen. Rasch erlangte er den Ruf der Tapferkeit, und als König Philipp August von den Baronen von Jerusalem ersucht wurde, für ihre junge Königin Marie unter dem französischen Adel einen Gatten auszuwählen, da fiel seine Wahl auf den mit Schwert und Wort gleich gewandten Grafen Jehan. Man munkelte freilich, der König habe ihn nur deshalb in den Orient gewünscht, weil er ihn in der Gunst der Gräfin Blanche von Champagne als Nebenbuhler fürchtete. Marie starb schon nach zwei Jahren (1210) mit Hinterlassung eines Töchterleins Isabella, die als Erbin der Krone 1222 dem Kaiser Friedrich II. vermählt wurde. Jehan hatte für sie bis dahin die Regentschaft geführt. Nun verlangte Kaiser Friedrich von ihm das Königreich. Und Jehan trat seinem mächtigen Schwiegersohne die Krone in der That ab, war aber hinfort dessen unversöhnlicher Feind. Er verwaltete im Dienste Gregors IX. den Kirchenstaat, kämpfte in Ägypten und wurde auf den Thron von Konstantinopel berufen. Dort starb Kaiser Jehan 1237. Wir haben von ihm außer einem italienischen auch drei französische Gedichte, denen nicht nur der historisch berühmte Name des Dichters Reiz verleiht. Ihre Sprache ist von schlichter Eleganz und zeigt einen archaischen Anflug, der uns wohl berechtigt, diese Dichtungen in die Zeit vor 1208 zu setzen, wo Jehan der Gatte der Königin von Jerusalem wurde. Zwei davon sind Minnelieder; das dritte ist eine Pastorele mit dem Refrain „aé".

Der Dichter sieht im Waldesschatten eine blonde Schäferin, die den Tönen der Flöte ihr Verlangen nach Garin und Robert anvertraut. Er steigt vom Pferd, angelockt durch den lieblichen Anblick, und bietet ihr statt des grauen Mantels, den sie trägt, ein Prachtkleid aus kostbarem Stoff an; sie werde dann dem neu aufblühenden Röschen gleichen. Aber die Schäferin will von dem Ritter mit dem vergoldeten Sattel nichts wissen; sie zieht ihren Garin vor.

Von den alten Liederbüchern stellen die meisten die Lieder Thibauts IV., des Liederdichters (le chansonnier), Grafen von Champagne und Königs von Navarra, an die Spitze. Die Chronik von Saint-Denis erzählt, Thibaut habe in seinem Saale zu Provins und zu Troyes seine eigenen Lieder und diejenigen des Gace Brulé aufschreiben lassen. Wahrscheinlich gehörte er zu den ersten, die Liedersammlungen veranstaltet haben.

Thibaut wurde 1201, einige Monate nach seines Vaters Tode, geboren. Seine Mutter, Blanca von Navarra, führte unter mannigfachen Schwierigkeiten die Regierung bis zu Thibauts

Großjährigkeit. Sie hatte andere litterarische Interessen als die Gräfin Marie. Ein Schriftsteller, der für sie die „Vie des peres“ (Leben der Väter) übersetzte, sagt in dem gereimten Prolog, den er seinem Prosawerke voranschickte, ausdrücklich, daß sein Werk dazu bestimmt sein solle, die allzu beliebten Romane „Cligés“ und „Perceval“ zu verdrängen. Bei den Vereinigungen der großen Vasallen gegen die Macht der Krone verriet Thibaut, der anfangs daran teilgenommen hatte, die Pläne seiner Verbündeten an die Königin und wurde von **Hue de la Ferté** in Serventois heftig angegriffen. Hue, wahrscheinlich von La Ferté-Bernard, 1222 und 1233 in Urkunden nachgewiesen, verficht in drei Liedern die Sache der Großen gegen die Regentin Blanca von Kastilien und versetzt uns damit aufs lebendigste in die Stimmung jener Kreise während der Minderjährigkeit Ludwigs IX. Der wankelmütige Thibaut schloß sich dann aufs neue an die Partei der Großen an, deren Führer Peter von der Bretagne war; er versprach, dessen Tochter Yolant zur Frau zu nehmen. Aber wiederum gelang es der Königin Blanca, diese Pläne zu durchkreuzen und Thibaut zum Abfall zu bewegen. Seine früheren Bundesgenossen fielen darauf, um sich zu rächen, in die Champagne ein und verwüsteten die blühendsten Landschaften.

Eine Chronik erzählt von ihm:

Der Graf Thibaut in tiefem Harm
Ging wie ein Tropf entblößt und arm ...[1]
Er sprach: „Nun hab' ich keinen Freund,
Nicht einen, der es ehrlich meint,
Dem ich vertraute Herz und Sinn,
Als Frankreichs edle Königin.“

Die liebte ihn in treuem Mut,
Wohl zeigte sie, daß sie ihm gut;
Sie endete den Krieg mit Glück,
Gab ihm sein ganzes Land zurück.
Da ging erneut von Mund zu Munde
Von Tristan und Isolt die Kunde.

Auf den Waffenstillstand (Juni 1231) folgte bald der Friede. Thibaut wurde 1234 durch den Tod seines Oheims König von Navarra und ging, hierdurch ermutigt, wieder die alte Verbindung mit dem Bretonen ein, dessen ältestem Sohn er seine einzige Tochter vermählte, ohne die Einwilligung Ludwigs IX. nachzusuchen. Der König, durch die Pflichtvergessenheit seines Vasallen tief verletzt, wollte an ihm energische Rache nehmen, als Thibaut ihm durch Unterwerfung zuvorkam.

Durch sein charakterloses Verhalten war Thibaut der Verachtung seiner ehemaligen Bundesgenossen verfallen und warf sich nun der Religion in die Arme, um in frommen Werken Trost zu suchen. Nach einer Ketzerverfolgung in der Champagne, der 183 Menschen zum Opfer fielen, trat er 1239 einen Kreuzzug an, den ihm die Königin Blanca zur Pflicht gemacht hatte, und von dem er Ende 1240 zurückkehrte. Er starb im Juli 1253.

Die Annahme, daß Thibaut in seinen Liedern der Königin-Mutter gehuldigt habe, war damals allgemein verbreitet. Wir haben heute, obwohl er in einigen Gedichten auch andere Damen zu feiern scheint, keinen Grund, die Mehrzahl der Gedichte Thibauts auf eine andere als auf die Mutter Ludwigs des Heiligen zu beziehen. Er erwähnt darin den hohen Rang seiner Angebeteten, deutet aber mit keinem Worte an, daß sie die Königin von Frankreich sei. Nach der Angabe einer Handschrift hat Blanca sich sogar an einer Tenzone ihres Sängers beteiligt.

Thibaut wirft darin die Frage auf: „Was soll aus der Minne werden, wenn wir beide einmal gestorben sind (denn ich würde Euern Tod nicht überleben)“? Sie antwortet, die Besorgnis Thibauts sei unberechtigt; er scheine zu spotten, da er sogar recht wohlgenährt aussehe. „Die Liebe wird zwar durch unseren Tod Schaden erleiden, allein es wird nicht an Trefflichen fehlen, die in die Lücke treten.“ Thibaut erklärt darauf sein Embonpoint aus der hoffnungsfrohen Stimmung, die ihn stets beseelt habe.

---

[1] Er hatte sich als Landstreicher verkleidet und nur einen Bekannten bei sich, der ebenso schlecht gekleidet war wie er selbst; er wollte hören, was man über ihn sage: man klagte ihn allgemein des Verrates an.

Thibauts Lieder lassen die Bewunderung seiner Zeitgenossen nicht ungerechtfertigt erscheinen; sie zeigen uns den französischen Minnesang auf seiner Höhe: sie haben einen stets gefälligen, leichten Ausdruck und sind bald anziehend durch gefühlvolle Innigkeit sowie durch die Einmischung weit ausgesponnener Vergleiche, bald ausgezeichnet durch Einführung allegorischer Gestalten, die damals als der Gipfel der Kunst bewundert wurden, während sie uns heute eher einen Abweg darzustellen scheinen. Die alte Sitte der Naturschilderung am Eingange des Liedes tadelt er mit den Worten:

Blätter und Blüten gelten nichts beim Singen,
Höchstens entschuldigt sie die Not des Reims.

Auch als Komponist war Thibaut sehr geschätzt. Wir können, obwohl uns eine Beurteilung der erhaltenen Melodien schwer fällt, wenigstens aus den leicht ins Ohr fallenden Strophenformen, die er anwendet, eine Ahnung seiner musikalischen Verdienste gewinnen. Eins der berühmtesten seiner Lieder, das zweimal von Dante zitiert wird, beginnt:

Weisheit und Güte sprießt aus echter Minne,
Und Minne sprießt aus ihnen wieder neu.

Die Bedeutung anderer Lieder läßt sich nach dem Einfluß ermessen, den sie ausgeübt haben.

In einem — es wird das „Einhornlied" genannt, weil sich der Dichter in der ersten Strophe mit dem Einhorn vergleicht — erzählt er, wie die Geliebte sein zitterndes Herz in ihren süßen Kerker führt, dessen Pfeiler aus Verlangen, dessen Thür aus schönem Anblick und dessen Ringe aus Hoffnung bestehen. Den Schlüssel dazu hat die Minne, welche drei Pförtner davor gesetzt hat: beau semblant, bonté, dangier (freundliches Äußere, Güte, Sprödigkeit). Diese Allegorie scheint für diejenigen des Rosenromans (vgl. S. 209) den Ausgang zu bilden. In einem anderen, das an den Baum der Liebe des Provenzalen Matfre Ermengau erinnert (vgl. S. 90), wird der Liebende mit dem fruchtbaren, der Lieblose mit dem dürren Baume verglichen. Jener ist der Baum der Natur, dessen reife Frucht dem Gottergebenen zu teil wird, während die grüne, welche den Sündenfall Adams herbeiführte, ungenießbar bleibt.

Thibauts Tenzonen zeigen ihn mit einer Anzahl gleichzeitiger Dichter in Verkehr. Unter seinen politisch-religiösen Gedichten sind die Kreuzlieder oder die während des Kreuzzuges verfaßten besonders wertvoll; er nimmt bei der Abfahrt von Marseille auch von seiner Dame Abschied, um sich nunmehr der Dame des Himmels zuzuwenden, der er in der That mehrere Lieder gewidmet hat. „Die eine lass' ich; helf' die andere mir!" lautet der Schluß; doch hat er noch von Syrien aus über das Salzmeer jener Ersten Grüße gesendet. Wenn, wie man annimmt, eines seiner Gedichte, das den religiösen Frieden preist und die päpstlichen Heißsporne zur Rede stellt, während des Albigenserkreuzzuges verfaßt ist, muß Thibaut damals von einem Geiste der Humanität erfüllt gewesen sein, den sein späteres Verhalten Lügen straft.

Als Graf Thibaut 1239 nach Palästina aufbrach, schlossen sich ihm viele Große an, darunter Pierre Mauclerc und Philippe de Nanteuil, der persönlich mit Thibaut befreundet war, da dieser ihm gegen 1234 ein Lied widmete und Tenzonen an ihn richtete. Philipps Familie leitete ihren Ursprung von den in der Geste de Nanteuil auftretenden Helden ab. Philipp ließ seine Frau in Nanteuil-le-Haudouin zurück, als er 1239 zum Kreuzzug aufbrach. In der unglücklichen Schlacht bei Château-Pelerin wurde er von den Sarazenen gefangen und nach Kairo geführt. Dort klagte er in einem Serventois sein Leid.

Er bittet das Gedicht, sich zur Barmherzigkeit zu begeben und sie anzuflehen, sie möge um Gottes und um der Freundschaft willen Thibauts Heer aufsuchen und es auffordern, durch Kampf oder um Lösegeld die Gefangenen zu befreien.

Philipp gelangte etwas später als Thibaut nach Frankreich zurück und beteiligte sich auch an dem Kreuzzuge Ludwigs IX. nach Ägypten. Bald nachher scheint er gestorben zu sein.

Das Haupt dieser Partei, Pierre von Dreux, war anfangs für die geistliche Laufbahn bestimmt gewesen, hatte aber der ritterlichen Ausbildung den Vorzug gegeben und erhielt 1209 den Ritterschlag. Als abtrünnigen Kleriker bezeichnet ihn sein Beiname Mauclerc. Er wurde 1212 durch seine Vermählung mit Alix, der Erbin der Bretagne, Herzog dieses Landes. Zweimal war er im Heiligen Land. Ende Mai 1250 starb er auf der Rückkehr vom Kreuzzug. Er hat sich im Minneliede versucht, auch ein religiöses Gedicht verfaßt und sich an mehreren Tenzonen beteiligt: mit Hue de la Ferté-Bernard und mit dem Provenzalen Gaucelm Faidit. Diese Tenzonen sind von dem Grafen angeregt; wahrscheinlich haben sich die Genannten zu verschiedenen Zeiten — Hue ruft Karl von Anjou als Schiedsrichter auf — an des Grafen Hof befunden. Man hält den Grafen auch für den Verfasser eines volkstümlichen Gedichtes, das allerlei Sprichwörter aufführt und „Proverbes au conte de Bretaigne" betitelt ist. Jedes Sprichwort bildet den Schluß einer Strophe und hat die Worte ce dit li vilains (das sagt der Bauer) hinter sich.

Auch Raol von Soissons, Herr von Coeuvres, beteiligte sich an Thibauts Kreuzfahrt und vermählte sich zu Akka auf Thibauts Zureden mit dessen Base Alix, Königin-Witwe zu Cypern und Prätendentin des Thrones von Jerusalem. Er hatte aus Ehrgeiz gehandelt, nur die Aussicht auf die Königskrone bestimmte sein Verhalten, aber er hatte sich verrechnet. Die Barone wollten die Rechte Konradins nicht verletzen, und Raol verließ enttäuscht die ihm an Jahren überlegene Königin, um schon einige Monate nach der Vermählung nach Frankreich zurückzukehren. Aber später, als man zum sechsten Kreuzzug rüstete, begab er sich wieder auf die Fahrt ins Heilige Land, und er schickte sich sogar 1269 trotz seines hohen Alters dazu an, auch an dem siebenten teilzunehmen; doch wissen wir nicht, ob er wirklich mit aufgebrochen ist. Wir haben von Raol, außer einem Kreuzlied und Tenzonen, die er mit Thibaut, dem Vetter seiner Frau, verfaßte, einige Minnelieder. Hochberühmt war „Quant voi la glaie meüre" (Seh die Schwertlilje ich reifen und den Rosenstock erblühn), das auch eine geistliche Nachbildung mit Beibehaltung derselben Reimwendungen erfuhr (von Jaques de Cambrai, demselben, der auch die Strophe des „Einhornliedes" glücklich nachahmte). Außer Raol hat sich noch ein Thierri von Soissons, von dessen Beziehung zu Raol wir übrigens nichts wissen, als Lyriker einen Namen gemacht.

Auch mit seinem Namensvetter Thibaut de Blaison, Seneschal von Poitou (gestorben 1229 bei Angers), war Thibaut von Champagne befreundet. Jener wird mehrfach in der Geschichte genannt. Er verfaßte Minnelieder und Pastorelen. Letztere läßt er zum Teil in der Gegend von Blaison spielen und wendet bereits die stereotypen Schäfernamen Robin und Marie darin an. In einigen Gedichten hat er Refrains aus Tanzliedern an die einzelnen Strophen gehängt.

Auf Ereignisse des Jahres 1221 beziehen sich zwei pathetische Serventois von Hue von Saint-Quentin, einem sonst nicht weiter bekannten Dichter.

Das eine scheint auf die erste Nachricht verfaßt, daß die Kreuzfahrer besiegt und viele von ihnen gefangen seien. Jerusalem beklagt sich und das Land, wo einst der Herr den Liebestod erlitt. Der Dichter droht denen, die das Kreuz wieder von sich thun und dem gegebenen Gelübde untreu werden, mit der göttlichen Strafe. Er erklärt die für verächtlich, die sich nicht aufmachen, um die Gefangenen zu befreien. Da man doch einmal sterben muß, soll man keine Mühe, Not noch Ungemach scheuen. Denn Gott wird einen unschätzbaren Lohn dafür geben: das Paradies, und für so wenig hat noch niemand so reiche Gabe empfangen. Das andere, namenlos überlieferte, aber sicher in Saint-Quentin und wahrscheinlich von Hue verfaßte Gedicht (La complainte de Jerusalem) kleidet die Klagen Jerusalems in heftige Angriffe gegen Rom.

Eine andere Chanson von wichtiger historischer Beziehung hat uns Thibaut, Graf von Bar, hinterlassen. Wie Richard Löwenherz, dichtete er sie während seiner Gefangenschaft, in die er geraten war, als er in den Erbstreitigkeiten um Flandern die Sache seines Schwagers Gui de Dampierre zur seinigen gemacht hatte und in der Schlacht auf der Insel Walcheren (4. Juli 1253) von seinen Gegnern ergriffen wurde. Thibaut bittet, wie einst Richard Löwenherz, seine Verwandten und Freunde, ihm zu seiner Befreiung zu verhelfen.

Mit Colin Muset tritt ein schlichter Spielmann unter die aristokratischen Sänger, um sich am Minnesang zu beteiligen. Er wird in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts gesetzt. Wir erfahren von ihm selbst, daß er als Spielmann umherzog, doch keineswegs in dürftigen Verhältnissen lebte. Er schildert uns in einem Gedicht sehr anschaulich seine Häuslichkeit.

„Herr Graf, ich habe vor Euch in Eurer Behausung gegeigt, und Ihr habt mir nichts gegeben, auch meine Pfänder, die ich beim Wirt versetzen mußte, nicht ausgelöst. Das ist nicht schön von Euch. Meine Börse ist schlecht gespickt. Ich will jetzt wieder nach Hause reisen, und wenn ich mit leerem Beutel komme, lacht mir meine Frau nicht, sondern sagt: ‚Herr Frostig, wo seid Ihr denn gewesen, daß Ihr die Stadt hinunter nichts erworben habt? Eure Reisetasche schlägt Falten; sie ist mit Wind gefüllt. Es ist kein Vergnügen, in Eurer Gesellschaft zu weilen!‘ Komme ich aber nach Hause mit geschwelltem Mantelsack und mit grauem Gewand wohl versehen, dann legt meine Frau sogleich die Spindel aus der Hand, fällt mir lachend um den Hals und schnürt den Mantelsack auf. Mein Bursche tränkt das Pferd, meine Magd schlachtet zwei Kapaune, meine Tochter bringt mir freundlich einen Kamm. Dann fühle ich mich mit großer Freude Herr in meinem Hause.“

Außer einigen Minneliedern, die nicht sehr charakteristisch sind, haben wir von Muset zwei Descorts, von denen das eine wenigstens seinen Stempel trägt, indem es, ganz im Gegensatz zu den schwärmerischen Liebesklagen dieser Gattung, die Geliebte einladet, dem Dichter unter einem blühenden Baume Gesellschaft zu leisten: „Fetter Gänsebraten wird Euch vorgesetzt werden, und wir wollen jungen Wein dazu trinken und es uns wohl sein lassen.“ Die Descorts lassen auf musikalische Begabung Musets schließen; denn die Komposition war bei ihnen die Hauptsache. Wir haben noch ein drittes Gedicht von ihm, das die Form eines Descort oder Lai zeigt, sich aber inhaltlich mehr den renverdies (vgl. S. 11) nähert.

Es wird darin ein Fräulein von feenhafter Schönheit geschildert, die Tochter des Königs von Tudela. Ihr Anzug strahlt von Gold und Edelsteinen. Sie läßt sich nieder neben einem Rosenbusch, leuchtend wie der Morgenstern. Der Dichter ist in ihren Anblick versunken. Da entschwindet sie plötzlich und läßt ihn mit seiner Sehnsucht allein.

Mehrere der Lieder Musets fallen schon beim Lesen durch ihren tanzenden Rhythmus auf und dürfen als renverdies bezeichnet werden.

Eins knüpft an den Mai, ein anderes an Ostern an. Er schildert in jenem, wie er bei Tagesanbruch im Garten aus Blumen einen Kranz windet, und wie dann ein schönes, lachendes Fräulein kommt, das ihn zum Geigen und Singen auffordert und hierauf neben ihm im Grünen Platz nimmt. Unter Liebkosungen werden gute Bissen verzehrt und starker Wein getrunken. Das andere nennt er tribondel und setzt den Refrain tribondaine tribondel in die Strophen ein. Auch hier werden die Freuden der Minne in Verbindung mit denen einer reichbesetzten Tafel geschildert.

In einer Tenzone beklagt sich Jaques d'Amiens bei Colin Muset über seine Geliebte.

Sie schenke ihm zwar freundliche Blicke, wolle aber im übrigen kein Mitleid mit ihm haben. Colin rät ihm, von dieser Liebe abzulassen und seinem Beispiel zu folgen, indem er den Tafelfreuden, gutem Wein und einem behaglichen Kaminfeuer den Vorzug gebe. Jaques will zwar der falschen Geliebten entsagen und zu der blonden Schönen zurückkehren, behauptet jedoch, sich unmöglich der Liebe ganz entschlagen zu können.

Offenbar ist Jaques ein jüngerer Freund des alternden Colin. Wir haben von ihm eine Pastorele und einige Minnelieder. Wahrscheinlich rührt auch von ihm eine französische

Nachahmung der „Ars amandi“ des Ovid her, worin der Dichter gelegentlich einen Ausfall gegen die Beghinen macht und Damen verschiedenen Alters und verschiedener Lebensauffassung auftreten läßt, um ihnen seine Vorschriften in den Mund zu legen.

Der litterarische Hof, welcher in Le Puy Notre Dame gegründet worden war (vgl. S. 74), fand im Norden in zahlreichen Städten Nachahmung, wo die wohlhabenden Bürger sich zusammenschlossen, um Poesie und Musik, später auch die Verbindung beider im Drama zu pflegen. Diese Gesellschaften wurden nach ihrem südfranzösischen Vorbilde Puys Notre Dame oder kurz Puys genannt. Sie krönten Gedichte weltlicher, oder geistlicher, d. h. der Jungfrau Maria gewidmeter, Minne. Die älteste scheint der noch gegen das Ende des 12. Jahrhunderts in Arras gegründete Puy gewesen zu sein, der auch im 13. Jahrhundert an litterarischer Regsamkeit ähnliche Gesellschaften überflügelte. Der Valencienner wurde 1229 gegründet, hat sich jedoch erst später mit der Pflege der Dichtkunst befaßt, was vielleicht auch vom Arraser gilt.

Einer der ältesten Dichter des sangesreichen Arras ist Pierre de Corbie, der daselbst als Diakon wohl nach 1230 gestorben ist. Wir haben von ihm einige Gedichte mit Refrain und zwei anmutige Pastorelen. In der einen unterhält er sich mit einem Schäfer Robin. Jede Strophe geht darin auf einen anderen Refrain aus, der offenbar Tanzliedern entlehnt ist.

Ein anderer Dichter aus Arras, Pierre Moniot (auch Moine, d. h. Mönch, genannt), ist uns durch eine größere Anzahl von Gedichten bekannt. Eins davon hat er Jehan de Brienne gewidmet (also vor 1208), ein anderes Renaut de Dammartin kurz vor der Schlacht bei Bouvines (1214); ein drittes wird im Veilchenroman (vgl. S. 202) citiert, ein Beweis, daß Pierre damals bereits einigen Dichterruf erlangt hatte. Daran, daß er in seinen Liedern öfter den Refrain anbringt, erkennen wir, daß er dem Einflusse des Volksliedes zugänglich war.

Er besingt eine Dame, die er lange liebte, dann aber, als Verleumder ihre Stimme erhoben hatten, verlassen mußte, um ihren guten Ruf nicht zu schädigen. Ein Gedicht legt er einer Dame in den Mund, die erklärt, ihrem Liebhaber vor dem Gatten bei weitem den Vorzug zu geben. Der Refrain lautet:

Je öfter mich der Eifersücht'ge schlägt,
Je heißer steht nach Liebe mein Verlangen.

Nach Arras gehört auch Audefroi le Bastart, der einzige Kunstdichter, von dem wir wissen, daß er die alte Chanson à toile (vgl. S. 8) durch Nachahmung litteraturfähig zu machen suchte. Audefroi war adliger Abkunft, sein Gönner ein Herr von Nesle. Daß er noch im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts dichtete, scheint sich daraus zu ergeben, daß der „Veilchenroman“ eines seiner Gedichte citiert. Wir haben von Audefroi fünf chansons à toile in reinen Reimen. Drei sind in Alexandrinern geschrieben und lassen den Reim von Strophe zu Strophe wechseln. In den beiden anderen findet Durchreimung statt und folgen auf drei weibliche Zehnsilbler zwei männliche Achtsilbler, auf diese der Refrain, so daß eine Art Alternance[1] entsteht und innerhalb der Strophe zwei Reimarten auftreten.

Ungenannt bleibt der Verfasser der Romanze „Oriolant“, die ebenfalls nach Arras, wenigstens nach der Meeresküste hinweist. Sie zerfällt in zwei Teile, deren jeder für sich durchgereimt ist.

In den fünf Strophen des ersten Teiles, die mit Ausnahme der ersten mit Amis (Freund) beginnen, hören wir die Schöne klagen und ihr Bedauern äußern, daß sie selbst ihren Geliebten Helier von sich entfernt habe. In den drei Strophen des zweiten Teiles, zu dem noch die persönliche Strophe des Dichters gehört, kommt, während sie noch klagt, Helier angeritten, und die Liebenden beschließen, allen Verleumdern zum Trotz einander angehören zu wollen. Der Refrain ist in beiden Teilen derselbe:

Wie langsam kommt das Glück gegangen
Dem Lieb, das Liebes möcht' umfangen!

---

[1] Abwechselung männlicher und weiblicher Verse.

Einen auffallend großen Anteil an der Minnedichtung nehmen in Arras die Geistlichen; die wohlhabenden Bürger treten dagegen erst gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts zahlreicher hervor. Von jenen ist Adam von Juvenchi (jetzt Givenchy bei Arras) zu nennen, der 1230—1268 urkundlich erwähnt wird. Er war Priester und bischöflicher Beamter in Arras und wurde 1245 von da zu dem Generalkonzil nach Lyon entsandt. Er hat auch die „Disticha Catonis“ in französische Verse übersetzt. Ferner der Rechtsgelehrte Simon d'Authie, der 1222—32 urkundlich vorkommt, die Abtei Saint-Vaast als Advokat vertrat und als Kanonikus zu Amiens starb. Priester war ferner Giles le Vinier, der bereits 1225 zum Offizial des Bischofs von Arras und etwas später zum Kanonikus daselbst ernannt wurde. Er machte eine Reise nach Palästina und starb in Arras am 13. November 1252. Sein jüngerer Bruder Guillaume (gest. 1245), mit dem er zwei von den Eltern ererbte Häuser gemeinsam besaß, war Bürger zu Arras und verheirateter Klerikus. Er spielt selbst in einer Tenzone auf seine Ehe an. Guillaume mag am ehesten als Repräsentant dieser Schule gelten. Wir dürfen glauben, daß er einen Teil seiner Liebesbeteuerungen erst nach seiner Verheiratung in Verse brachte. Die Ehe war für derartige Bestrebungen ebensowenig ein Hindernis wie der geistliche Stand. Die Lieder sind teils Kanzonen (ohne Refrain), teils Rotrowengen; die letzteren sind durchgereimt, also in dieser Hinsicht von provenzalischer Beeinflussung nicht frei. Zwei Renverdies, von denen die eine (mit festem Refrain innerhalb der Strophe und wechselnden entlehnten Refrains an den Strophenausgängen) eine Liebesszene im Walde, die andere ein Gespräch mit der Nachtigall schildert; drei Pastorelen, von denen eine nur eine Schilderung des Hirtenlebens ohne das stereotype Abenteuer enthält; endlich Tenzonen mit verschiedenen seiner litterarischen Freunde über Fragen der Minne kommen hinzu.



Eine Tenzone zwischen Guillaume le Vinier und Simon d'Authie. Nach einer Handschrift des 13. Jahrhunderts, in der Bibliothek zu Arras.

Die Tenzonen (jeu parti oder parture, s. obenstehende Abbildung) standen damals in Arras sehr in Blüte. Mancher, der nicht eigentlich zu den Schriftstellern gehörte, hat sich wenigstens in der Tenzone versucht. So Jean Bretel, ein reicher Bürger (gestorben in Arras 1272), der von den dortigen Dichtern als Gönner gefeiert wird und viele von ihnen in Tenzonen herausforderte. Auch Robert le Clerc oder du Chastel, dem wir auch ein langes Gedicht über den Tod verdanken (vgl. S. 157), gehört dieser Gruppe der Arraser Lyriker an.

Daß in diesen Bürgerkreisen die ritterliche Minne ihre Formen allmählich verlassen mußte, war unvermeidlich. Von anmutiger Leichtigkeit und Natürlichkeit sind die Gedichte des Ghilebert von Berneville (bei Arras), der in Arras wohnte und uns, ganz entgegen dem ritterlichen Gebrauche, seine Dame mit vollem Namen nennt: Beatrix von Oudenarde. Er thut sich nicht wenig darauf zu gute, daß er auch als Vermählter, seiner Frau zum Trotz, noch Minnelieder an Beatrix sendet. Ghilebert war ein hochangesehener Mann, dessen Rat in wichtigen Fragen bei dem Herzog von Brabant in die Wagschale fiel. Ein anonymes Lied läßt den Herrgott nach

Arras kommen, im Ostel le prince absteigen und, da er sich krank fühlt, den Besuch verschiedener Bürger von Arras erbitten. Jean Bretel kommt, um derbe Possen zu treiben, und „Ghilebert sang von seiner lieben Dame“. In der That hat unser Dichter seine „tres douce dame chiere“ mit diesem Ausdruck etwas zu oft bezeichnet, was offenbar mit jener Wendung persifliert werden soll.

In einem Gedicht erzählt er, wie Beatrix ihn einsperrte und drohte, ihn ohne Nahrung zu lassen, bis er ein Lied auf sie gedichtet, was ihm darauf, nachdem er ihren beseligenden Namen ausgesprochen, wie durch Zauber gelingt. In seinen Tenzonen — eine dichtete er mit Heinrich III. von Brabant — werden Fragen behandelt von ganz scherzhaftem Charakter. „Würdet Ihr“, fragt er Thomas Herier, einen reichen Bürger von Arras, der sich auch als Dichter versuchte, „eine bedeutende Erbschaft antreten, wenn Ihr hinfort auf Euer Lieblingsgericht — Erbsen mit Speck — verzichten müßtet?“ Thomas erklärt, er besitze Häuser genug, um weitere Reichtümer entbehren zu können; er bleibe lieber bei Erbsen und Speck. In einer fingierten Tenzone mit Amor fragt Ghilebert, ob eine junge Dame einem ihr seit früher Jugend Verlobten gegenüber an ihr Versprechen gebunden sei, auch wenn der Verlobte bartlos bleibe. Man sieht, daß die ritterliche Anschauung schon der Vergangenheit angehört und mit ihr die Allmacht der Minne.



Perrin von Angecourt. Nach einer Handschrift des 14. Jahrhunderts, in der Vatikanischen Bibliothek zu Rom.

Ein Gönner Ghileberts war Karl von Anjou, der Bruder Ludwigs IX., der durch seine Heirat mit Beatrix die Provence und durch Eroberung das Königreich Neapel erlangte. Wir haben von ihm außer einer Tenzone zwei Minnelieder. Von den provenzalischen Dichtern wird er geschmäht, von den Franzosen gepriesen. Zu seinen Schützlingen gehörten Perrin von Angecourt (bei Sedan; s. die nebenstehende Abbildung) und Adam de le Hale. Perrin folgte seinem Gönner nach der Provence und richtete von da aus schmachtende Lieder an die Geliebte in Paris, denen die häufige Anwendung des Refrains einen volkstümlichen Zug gibt.

Adam de le Hale (in moderner Schreibung de la Halle, s. die Abbildung, S. 192) war der Sohn eines angesehenen Bürgers von Arras und hatte den Beinamen der Bucklige, obwohl er uns wiederholt versichert, nicht bucklig zu sein. Vielleicht hatte er einmal bei der Aufführung einer Farce als Buckliger mitgewirkt und daher den Beinamen erhalten. Er wollte zunächst Theolog werden und scheint die Klosterschule der Cistercienserabtei Vaucelles (bei Cambrai) besucht zu haben. Da er sich jedoch in eine Schöne (Maroie) verliebte, gab er die Absicht auf, um zu heiraten (gegen Anfang des Jahres 1262), scheint jedoch in Paris seine Studien fortgesetzt zu haben. Bei bürgerlichen Unruhen in Arras (1269) begab sich Adam mit seiner Familie nach Douai. Von seinen Werken ist eine gelungene Nachahmung von Bodels „Congiés“ (vgl. S. 30) zu nennen. Dann hat er sich in lyrischen Stücken in eleganter Sprache versucht und sie anmutig in Musik gesetzt. Wir haben von ihm Roondels, Minnelieder, Jeus partis, Motette; es waren dies mehrstimmige Gesänge (descant), wie die Roondels, jedoch sangen dort die verschiedenen Stimmen auch verschiedenen Text. Als nach der Sizilischen Vesper Robert II. von Artois sich 1283 nach Neapel zu Karl von Anjou begab, scheint Adam sich in seinem Gefolge befunden zu haben. Wir treffen ihn am Hofe Karls,

den er nach seinem Tode (1285) in dem „Dit dou roi de Sezile“ (Gedicht vom König von Sizilien) in Alexandrinerlaissen aus je 20 Versen verherrlichen wollte; doch kam er über den Anfang nicht hinaus. Er starb in Neapel 1286 oder 1287. Man erwies ihm in seiner Vaterstadt Ehren, die damals ganz ungewöhnlich waren. Zur Erinnerung an ihn wurde dort ein von ihm verfaßtes Schäferspiel aufgeführt, von dem später die Rede sein wird, mit einem pietätvollen Prolog, der einem Pilger in den Mund gelegt ist.

Einige Lyriker, wie Richard von Fournival und Robert von Blois, haben sich auch als Verfasser größerer Werke versucht.

Der französische Minnesang unterscheidet sich von dem provenzalischen wesentlich durch das starke Hervortreten des Volkstümlichen: abgesehen von denen, die in Formen und Gedanken die Künstlichkeit der Provenzalen nachzuahmen suchen, ist er von einer wohlthuenden Natürlichkeit und Frische. Die verschiedenen Provinzen haben eine sehr ungleiche Zahl von Sängern hervorgebracht. Zu reicherer Entwickelung hat sich der Minnesang nur in der Champagne, in Isle de France und in den nördlichen Provinzen, Pikardie, Artois, Hennegau, entfaltet. In den übrigen Gegenden taucht nur hier und da ein Dichter auf, der unter seinen Landsleuten gewöhnlich ganz allein steht. Die Normandie hat sich, gleich dem normannischen England, so gut wie gar nicht an dem Minnesang beteiligt.

Die Einwirkung auf fremde Nationen war seitens der Franzosen minder stark als seitens der Provenzalen. Doch sind in Deutschland und Italien auch französische Sänger gelesen und gefeiert worden; die deutsche Lyrik der Zeit verrät besonders den Einfluß Christians und Cuenons.

3. Das Fablel und der jüngere Lai.

Die Fablels (von den Franzosen jetzt Fabliaux genannt) sind nichts als gereimte Schwänke, wie sie in Prosa oder in Versen in heiterer Gesellschaft, zumal wo die Damen fehlten oder sich zurückgezogen hatten, gesagt wurden. Erhalten sind uns 148 Fablels: das älteste, „Richeut“, stammt aus dem Jahre 1159, die jüngsten sind von Jehan de Condé, der gegen 1340 starb. Die Form fast aller ist das kurze Reimpaar. „Richeut“ steht insofern ziemlich allein, als es auch mehr als zwei Verse auf denselben Reim ausgehen läßt und seine Achtsilbler durch Viersilbler unterbricht, die allemal den neuen Reim einführen. Das kürzeste Fablel besteht aus 18, das längste aus über 1300 Versen.

„Richeut“ hat zur Heldin die Buhlerin Richeut mit ihrem Sohn und ihrer Dienerin Hersent. Der Name Richeut war bereits damals für eine Dame dieser Art stereotyp. Der Dichter spielt auf Abenteuer an, die offenbar in anderen, uns nicht mehr erhaltenen Fablels erzählt worden waren: wie Richeut Nonne wird, sich von einem Priester aus dem Kloster entführen läßt, aber dann selbst den Tod des Entführers veranlaßt, und wie sie ferner einen Herrn Guillaume hinters Licht führt. Das erhaltene Fablel ist mehr ein Sittenbild als eine Erzählung und die einzige Dichtung dieser Art. Einige Züge erinnern an Manon Lescaut. Daß die Herrschaft der Buhlerin sich über alle Stände erstreckt, deutet der Dichter dadurch an, daß er einen Geistlichen, einen Ritter und einen Bürger als ihre Liebhaber aufführt. Auch ihr Sohn ist ein Typus, eine Art Don Juan, der sein Glück bei den Frauen zu selbstsüchtigen Zwecken ausnutzt, ja es nicht verschmäht, auf diesem Wege seinen Lebensunterhalt zu gewinnen. Der Standpunkt, den der Dichter einnimmt, ist weder der des Moralpredigers noch auch der des Cynikers, sondern der des kalten Beobachters, der die herbe Wahrheit unerbittlich bloßlegt, ein Zola des Mittelalters.

Elinand erzählt uns von einem Stephan von Alinerre, einem Schüler Abailards und Gilberts de la Porree, der Kanonikus von Beauvais, später zu S. Quiriace bei Provins und Geistlicher der Kapelle des Grafen Heinrich von Champagne war, exercitatissimus in omni genere facetiarum utriusque linguae, Latinae et Gallicae (höchst gewandt in allerlei Schwänken in lateinischer und französischer Sprache). Daß „Richeut" von einem litterarisch gebildeten Klerikus herrührt, dürfen wir für sicher halten, und da es zum Teil in Beauvais spielt, wenigstens die Möglichkeit hier andeuten, daß der von Elinand Erwähnte der Verfasser gewesen ist. Die Namen Richeut und Hersent (das deutsche Richild und Herißwinth) weisen auf die Renart-Branchen hin. Sollten Stephans gallische Facetien unter diesen zu suchen sein?



Adam de le Hale. Nach einer Handschrift des 13. Jahrhunderts, in der Bibliothek zu Arras, wiedergegeben in de Coussemaker, „Œuvres complètes du trouvère Adam de la Halle". Paris 1872. Vgl. Text, S. 190.

Die Mehrzahl der übrigen Fablels sind echte Schwänke, Geschichten zum Lachen. Man hat sie nicht mit Unrecht als Vertreter des esprit gaulois aufgeführt, jener ausgelassenen Laune, die auch das Heiligste und Teuerste dem Spotte preisgibt, nicht um es von sich abzuthun, sondern gerade weil das sichere Bewußtsein des Besitzes den Gedanken an die Gefahr eines solchen Spieles gar nicht aufkommen läßt. So werden Gegenstände des Glaubens und religiöse Einrichtungen ohne Ehrerbietung behandelt, Priester, ja Bischöfe den galantesten Abenteuern ausgesetzt, die Frauen als aller Tücken und Begierden voll hingestellt, nur weil die entgegengesetzte Auffassung dem Schwanke seine beste Würze genommen hätte. Die aufsteigende Blüte der Fablels hängt mit dem Emporkommen des Bürgerstandes zusammen. Zwar verschmähten auch die aristokratischen Kreise neben dem Nektar der Minnedichtung und der Ambrosia des Arthurromans keineswegs die derbere Kost der Fablels; aber im wesentlichen sind die letzteren nicht aus den Ritterkreisen, sondern aus dem von Behagen und Wohlstand erfüllten Bürgertum hervorgegangen. Manche sind dermaßen unflätig, daß sich ihr Inhalt hier nicht einmal andeuten ließe.

Unter den Fableldichtern kehren auch einige sonst bekannte Namen wieder: Jehan Bedel, Verfasser von neun Schwänken, scheint mit Jehan Bodel aus Arras (vgl. S. 30) identisch zu sein, indem Bedel nur die lothringische Aussprache für Bodel ist. Henri d'Andeli, Rustebuef, Philipp von Beaumanoir sind aus dem 13. Jahrhundert zu nennen. Watriquet de Couving und Jehan de Condé gehören dem Anfang des 14. Jahrhunderts an und sind die letzten Vertreter dieses Litteraturzweiges. Alle Genannten haben auch Werke aus anderen litterarischen Gattungen verfaßt.

Um hier wenigstens eine Idee von dem Inhalt der Fablels zu geben, seien einige analysiert, die wir mit Absicht möglichst verschiedenartig wählen, jedoch mit Ausschluß der gar zu unanständigen.

„Bist du da?" heißt ein Fablel, das von zwei Brüdern erzählt, die einen reichen, aber dummen Nachbar bestehlen wollen. Der eine schneidet im Garten Kohl ab, der andere greift im Schafstall nach dem

feistesten Hammel. Der Reiche, der verdächtiges Geräusch hört, bittet seinen Sohn, den Hund zu rufen. Dieser Hund hieß Bistduda. Der Sohn ruft Bistduda durch die Hofthür, und der eine Dieb antwortet: „Ja, ich bin da." Der Bauer glaubt, der Hund habe diese Antwort gegeben, und holt den Priester herbei, der den Teufelsspuk des sprechenden Hundes beschwören soll.

Der „Ritter mit dem roten Gewand" lebt in der Grafschaft Dammartin und macht dort der Frau eines reichen Mannes den Hof. Eines Morgens, wo der Gatte nach Senlis aufgebrochen ist, um dort einen Prozeß zu führen, läßt die Dame ihren Freund kommen. Er trifft in rotem, mit Hermelin gefüttertem Rock ein, auf einem Reitpferd, mit vergoldeten Sporen, und führt einen gemauserten Sperber und zwei Jagdhündchen mit sich. Als er sich's bequem gemacht hat und mit der Dame schäkert, kommt ihr Gatte zurück: der Prozeß war abbestellt. Er fragt, was das Pferd und der Sperber bedeute, wo die kostbaren Sporen und der prächtige Rock hergekommen seien. Die Dame sagt: „Mein Bruder war hier; er hat Euch diese Sachen als Geschenk dagelassen." Der Gatte freut sich der Geschenke und begibt sich zur Ruhe. Indessen hat der Galan Zeit, seine Sachen wieder an sich zu nehmen und heimzureiten, und als der Mann erwacht und Pferd und Gewandung verschwunden sieht, läßt er sich von seiner Frau einreden, daß er alles nur geträumt habe, und erklärt sich sogar bereit, auf ihren Rat eine Pilgerfahrt nach einem fernen Heiligtume anzutreten.

„Des Esels Testament" von Rustebuef betrifft einen Esel, der im Dienste eines geizigen Pfaffen zwanzig Jahre gestanden und seinem Herrn durch treue Arbeit viel Geld eingebracht hat. Aus Pietät begräbt ihn dieser denn auch, als er an Altersschwäche gestorben ist, im Kirchhof in geweihter Erde. Diese Thatsache kommt zu den Ohren des Bischofs, eines jovialen, menschenfreundlichen, aber überschuldeten Mannes. Er läßt den Priester zu sich rufen und macht ihm Vorstellungen. Dieser bittet sich eine Bedenkzeit aus. Als er dann zurückkehrt, gesteht er ruhig ein, den Esel in geweihter Erde begraben zu haben. „Allein", setzt er hinzu, „bevor der Esel starb, vermachte er Euch zwanzig Livres in seinem Testament, um von der Hölle befreit zu werden." Damit überreicht er dem Bischof die Summe, dieser nimmt sie in Empfang und sagt: „Gott vergebe ihm seine Missethaten!"

„Vom Ritter mit dem chainse" (Überwurf aus Leinwand oder feinerem Stoff). Drei Ritter, die an einem Turnier teilnehmen wollen, sind in die schöne Frau eines reichen Mannes verliebt und bitten sie, jeder für sich, um Gegenliebe. Sie schickt einem von ihnen durch einen Boten ihren Überwurf und läßt dabei sagen, sie sei erst dann von seiner Liebe überzeugt, wenn er am folgenden Tage im Turnier den Überwurf statt eines Panzers anlegen und außerdem nur Helm, Eisenschuhe, Schwert und Schild führen wolle. Der erste weigert sich, den Überwurf anzunehmen, der zweite auch, der dritte geht auf den Wunsch der Dame ein. Er kämpft aufs tapferste und wird als Sieger im Turnier ausgerufen, doch ist er an dreißig Stellen verwundet worden. Einige Tage nachher gibt der Gatte der Dame ein großes Fest, auf dem sie nach alter Sitte die Gäste bedienen muß. Da läßt der Verwundete ihr den blutbefleckten Überwurf zurückbringen und sie bitten, ihn nun ihrerseits, so wie er da ist, bei dem Feste vor aller Augen über ihren Kleidern zu tragen. Sie will es thun und erklärt, da der Überwurf mit dem Blute ihres treuen Freundes genetzt sei, halte sie ihn für einen königlichen Schmuck. Sie trägt ihn in der That auf dem Feste, und der Dichter (Jaques von Baisieux in Flandern) fragt am Schlusse, wer von den beiden mehr für den anderen gethan habe, er, der sein Leben ihr zu Liebe aufs Spiel setzte, oder sie, die aller Schmach und Lästerung zum Trotz seinen Wunsch erfüllte.

Manche Fablels behandeln noch jetzt bekannte Anekdoten. Der „Ritter mit dem roten Gewand" deckt sich mit dem Inhalt deutscher und französischer Volkslieder. Einige Fablels sind von Hertz, dem Dichter des „Spielmannsbuches", andere von Rudolf Baumbach meisterhaft nacherzählt worden („Der bunte Zelter", „Aristoteles und Phyllis", „Das Schneekind"). „Die lange Nacht" (von Adelbert Keller in deutsche Prosa gebracht) ist die Geschichte vom großen Klaus und kleinen Klaus. Andere erzählen von der rasch getrösteten Witwe (der Matrone von Ephesus), von dem Bauern als Arzt (Molières „Arzt wider Willen"), den vier Wünschen u. s. f.

Ein Fablel nennt sich auch die älteste Eulenspiegelgeschichte in Frankreich: der Held Trubert weiß, indem er sich dumm stellt, andere Menschen auf verschiedene Methoden zu übervorteilen. Der Dichter, Douin de Lavesne, hat die Grenze des Anständigen oft mutwillig überschritten. Seine Erzählungen sind offenbar aus der mündlichen Überlieferung geschöpft,

die weit hinaufreicht. Als ältestes Werk der Gattung ist wohl neben arabischen Erzählungen das griechische Leben Äsops anzusehen, das man mit Unrecht Planudes zugeschrieben hat. Auch die lateinische Erzählung von Unibos hat ähnlichen Charakter.

Eine Gruppe von Fablels hat eine edlere, elegantere, man möchte sagen: eine salonfähige Haltung und berührt sich mit der Versnovelle. Man kann schon den „Ritter mit dem chainse" dahin rechnen. In den Handschriften werden diese ritterlich höfischen Erzählungen öfter als Lais bezeichnet. Der alte bretonische Lai, der in den Zeiten Heinrichs II. von England die ritterlichen Kreise entzückte, war in seinem Begriff erweitert worden und hatte seinen Charakter geändert. Der Ausdruck Lai wurde mit Versnovelle identisch. So wird der „Bunte Zelter" von dem Dichter Huon le Roi selbst als Lai bezeichnet. Ein anderer Lai behandelt die Geschichte des Narcissus. Der Lai „Des Vögleins Lehren" erzählt ein weitverbreitetes Thema orientalischen Ursprungs. Der „Lai de l'ombre" (Lai vom Schatten) beruht auf freier Erfindung. Einen Übergang zwischen der älteren und jüngeren Art bildet der Lai von Orpheus, der uns in französischer Fassung verloren, aber in anmutiger englischer Nachdichtung erhalten ist, und der auf die Erzählung noch das obligate Konzertstück folgen ließ, auf das diese späteren Lais sonst verzichten. Ein Lai, der an der Grenze des Fablels steht, ist der „Lai d'Aristote" (Lai von Aristoteles) von Henri d'Andeli.



Aristoteles und die schöne Indierin (zum „Lai d'Aristote"). Nach einem Basrelief des 15. Jahrhunderts an einem Portal der Kathedrale zu Rouen, wiedergegeben in Armand Gasté, „Un Chapiteau de l'Église Saint-Pierre de Caen". Caen 1887.

Hier schildert der Dichter die im Mittelalter sprichwörtliche Freigebigkeit Alexanders des Großen. Er hat Indien erobert und weilt dort thatenlos im Bann einer schönen Indierin. Vergebens macht sein alter Lehrer Aristoteles ihm Vorstellungen: er kann sich von der Schönen nicht losreißen und verhehlt ihr nicht, daß, wenn er sie so lange auf seinen Besuch warten ließ, die Strafreden des Aristoteles die Schuld daran trugen. „Wartet nur bis morgen früh!" sagt die Schöne. „Wenn Ihr dann aus dem Fenster seht, werdet Ihr Euch davon überzeugen, wie alle Gelehrsamkeit des weisen Meisters bei mir zu schanden wird." Am anderen Morgen geht die Schöne in den Garten. Ihr Morgenkleid hat sie aufgeschürzt, daß ihre bloßen Füße sichtbar werden. Sie windet aus Blumen einen Kranz, Volkslieder singend, und setzt den Kranz auf ihre blonden Zöpfe. Aristoteles sitzt im Erdgeschoß über seinen Büchern, sieht ihr verstohlen zu und kann nicht umhin, als sie sich dem Fenster nähert, ihr Artigkeiten zu sagen und sie um Zärtlichkeiten zu bitten. „Erst erfüllt meinen Wunsch", erwidert sie; „liebt Ihr mich wirklich, so nehmt einen Sattel auf den Rücken und laßt mich auf Euch durch den Garten reiten." Er gibt sich willig dazu her. Alexander sieht aus dem Fenster den wunderlichen Ritt, muß laut lachen und sagt zu Aristoteles: „Meister, seid Ihr toll geworden? Mich habt Ihr erst kürzlich getadelt, und jetzt handelt Ihr selbst, als ob Euch alle Vernunft fehle!" Und beschämt läßt der Philosoph die Dame absteigen.

Die muntere Geschichte hat große Wanderungen gemacht. Auch in Indien, wo der französische Dichter sie spielen läßt, wird sie erzählt; in der Sanskritfassung handelt der Weise Vararutschi wie oben Aristoteles. Der französische Schwank war so beliebt, daß er in der mittelalterlichen Plastik oft dargestellt worden ist. Hier sei ein Bildwerk wiedergegeben, das sich an einem Portal der Kathedrale in Rouen befindet (s. die obenstehende Abbildung).

Die Fablels hatten zum Repertoire der Spielleute gehört, und mit deren Zurücktreten hängt ihr gänzliches Verschwinden im 14. Jahrhundert aufs engste zusammen.

4. Die Renart-Branchen und Tierfabeln.

Der Gattung der Fablels sind die Branchen des „Romanz de Renart“ nahe verwandt, die man als Tierschwänke bezeichnen könnte. Die Erzählungen von Reineke Fuchs, die von alters her auch in Deutschland weite Kreise ergötzt haben, von Goethe der Einkleidung in Hexameter, von Kaulbach der Illustrierung in einem schalkhaften Bildercyklus gewürdigt worden sind, gehen auf altfranzösische Darstellungen zurück, deren Gesamtheit man mit dem Namen „Romanz de Renart“ belegte. Erhalten sind uns sechsundzwanzig Branchen (d. h. Abenteuer; doch sind zuweilen mehrere Abenteuer zu einer Branche verbunden). Sie sind sämtlich in kurzen Reimpaaren geschrieben und rühren von verschiedenen Verfassern her. Mehrere sind Umarbeitungen älterer Dichtungen, die uns nicht erhalten sind, deren Inhalt wir jedoch aus lateinischen und deutschen Nachahmungen entnehmen.

Eigentümlich ist diesen Dichtungen wie der Fabel, daß eine bestimmte Tiergattung durch ein Individuum vertreten wird. So ist vom Fuchs, Wolf, Bären die Rede, als ob es nur einen Fuchs, Wolf, Bären auf der Welt gäbe. Wenn sich dies auch in der Fabel findet, so unterscheidet sich doch der Roman von ihr dadurch, daß er diese Individualisierung der Tiergattungen strenger durchführt und jedes Individuum mit einem ihm fest verbleibenden Namen belegt. Diese Namen sind teils menschliche Vornamen, wie Renart (Reinhard) für den Fuchs, Isengrin für den Wolf, Tibert für den Kater, Hersent für die Wölfin, teils sind sie Eigenschaften der Tiere entnommen, wie Chantecler (singe hell) für den Hahn, Bruiant (stürmend) für den Ochsen, Noble (edel) für den Löwen, Couart (feig) für den Hasen, Tardif (zögernd) für die Schnecke.

Neben diesen stereotypen Namen gibt es auch solche, die von den Dichtern für einzelne Tiere willkürlich geschaffen worden sind, also nicht in der Überlieferung wurzeln, z. B. Percehaie (d. h. kriech durch die Hecke), Renarts Sohn. Daß Lothringen einen Hauptanteil an der Ausbildung der Tierdichtung gehabt hat, ist wohl daraus zu entnehmen, daß pinte die lothringische Form für picta ist und die Henne auch in solchen Branchen Pinte (d. h. die Bunte) heißt, die sicher nicht in Lothringen verfaßt worden sind.

Die festen Charaktereigenschaften, die jedem Tiere des Romans eigentümlich sind, erinnern an die Erscheinungen des Menschenlebens und gestatten dem Roman im höheren Grade als der Fabel, menschliche Züge in die Tierwelt hineinzutragen. Der Fuchs steht fast überall im Vordergrunde der Handlung. Nur in wenigen Branchen fehlt er ganz, um dem Wolf, in einer dem Kater diese Rolle zu überlassen.

Leider liegt die Vorgeschichte des uns erhaltenen Cyklus noch sehr im Dunkeln. Der Name Isengrin wird zuerst in einer Begebenheit des Jahres 1112 von einem lateinischen Schriftsteller (Guibert von Nogent) erwähnt.

Bischof Gualdri hatte den Bewohnern von Laon, deren Lehnsherr er war, für eine Geldsumme eine Gemeindeverfassung zugestanden, bald aber den von ihm beschworenen Vertrag gröblich verletzt. Die Stadt empörte sich; das Haus des Bischofs wurde gestürmt. Ein Rädelsführer, Teudegald, sucht den Bischof, der sich versteckt hält, und findet ihn im Keller. Nun aber pflegte der Bischof diesen Mann sonst wegen seines wolfähnlichen Gesichtes Isengrin zu nennen. Hierfür rächt sich jetzt der Verfolger, der dem Bischof, ehe er ihn ums Leben bringt, zuruft: „Hier also ist Herr Isengrin versteckt!“

Die Anekdote beweist, daß die im Anfang des 12. Jahrhunderts populären Tiernamen schon im 11. Jahrhundert verbreitet gewesen sein müssen, doch beweist sie noch nicht das Vorhandensein französischer Dichtungen: die Eigennamen gehörten Tierschwänken an, die in der Form der Prosaerzählung im Volksmunde lebten.

Während ältere Dichtungen dieses Kreises in lateinischer Sprache, die uns aus dem 8. bis 11. Jahrhundert vorliegen, die stereotypen Namen noch nicht kennen, treten uns Namen in größerer Zahl in dem Werke „Ysengrimus" entgegen, das ein Magister Nivardus um 1152 in Flandern in lateinischen Distichen schrieb. Wenn Nivardus sein Werk nach dem Wolfe, nicht nach dem Fuchse benannt hat, so liegt dies vielleicht daran, daß zunächst jener die Hauptperson des Sagenkreises war und erst später durch seinen Nebenbuhler beiseite gedrängt wurde. Die Satire des Nivardus richtet sich vielfach gegen die Deutschen. Er läßt die feineren Tiere französisch sprechen, den Wolf nennt er Teutonicus, die Stimme des Esels bairisch. Da finden wir außer Ysengrimus und Reinardus den Esel Balduinus (daher franz. baudet), den Bären Bruno (franz. Brun), den Widder Belinus (franz. Belin, daher bélier). Andere Namen scheinen Erfindung des Dichters zu sein. Der „Ysengrimus" enthält zwölf Erzählungen, von denen die letzte (Ysengrims Tod) von dem Dichter erfunden ist. Die übrigen (Analogien zu dem Bachenabenteuer, dem Fischfang, den Bremer Stadtmusikanten, der Beuteteilung u. a.) kehren sämtlich in den französischen Branchen wieder, können jedoch, von einem Falle abgesehen, nicht die Quelle der französischen Dichter gewesen sein. Nur die fünfte Branche stimmt so genau zu dem im Anfang des „Ysengrimus" erzählten Abenteuer, daß der lateinische Text vielleicht als die direkte Quelle des französischen anzusehen ist. Das Verhältnis liegt nicht etwa umgekehrt. Denn in den französischen Branchen ist Isengrin der Gevatter Renarts, ein Zug, der schon im 10. Jahrhundert in der „Ecbasis captivi" auftritt. In der fünften Branche jedoch und ebenso im „Ysengrimus" ist der Wolf der Oheim des Fuchses, ein speziell vlämischer Zug, der auch in Willems „Reinaert" (kurz vor 1250) wiederkehrt. Die Übereinstimmung in diesem Zuge spricht gegen die Priorität der fünften Branche im Verhältnis zum „Ysengrimus". Den Inhalt der fünften Branche bildet das Bachenabenteuer (Renart verhilft Isengrin zu einem Schinken, den dieser frißt, ohne Renart sein Teil abzugeben), auf welches das im „Ysengrimus" fehlende Gespräch Renarts mit der Grille folgt.

Auch das Fablel „Richeut" (vgl. S. 191) darf hier erwähnt werden, das nicht viel jünger als der „Ysengrimus" ist und seine Heldin Richeut und ihre Dienerin Hersent wohl nicht zufällig mit dem Namen der Füchsin und Wölfin benannt hat. An einem Zusammenhang ist nicht zu zweifeln. Es spricht aber mehr dafür, daß der Fableldichter die Namen aus der Tiersage entlehnt habe, als daß die letztere von dem Fablel beeinflußt worden wäre. Wie populär manche solcher Namen gewesen sind, läßt sich daraus entnehmen, daß Renart das altfranzösische Wort für Fuchs (goupil) ganz verdrängt hat und zum Gattungsnamen geworden ist.

Eine Bearbeitung, die der Mehrzahl der erhaltenen Branchen vorausliegt, ist der altdeutsche „Reinhart Fuchs" von Heinrich dem Glîchezâre, einem Elsässer (um 1180). Heinrich war ein Mann von Geschmack. Ein in den französischen Handschriften kaum angedeutetes Prinzip der Anordnung, nämlich nach den Tieren, mit denen Renart zusammengerät, ist von ihm streng durchgeführt worden: erst kommen die Abenteuer, in denen Renart mit kleineren Tieren zu thun hat — diese Abenteuer sind auch in der französischen Darstellung vereinigt —, dann die Abenteuer mit Isengrim, dem er stets boshaft mitspielt, und den Schluß bildet die Geschichte vom kranken Löwen. So hat er einen Plan und eine Einheit geschaffen, die von seiner Quelle nicht geboten waren. Er hat satirische Anspielungen auf lokale Verhältnisse im Elsaß eingeflochten und will an dem Schicksal des Löwen zeigen, daß, wer sich von der heuchlerischen Art des ungetreuen Mannes bestechen läßt und ihn auf Kosten des Braven befördert, schließlich selbst darunter leiden muß.

Von den französischen Branchen enthalten nur drei Angaben über ihre Verfasser: die zwölfte nennt Meister Richart de Lison, einen Geistlichen aus der Normandie, der, wie in seinem Paternoster des Wucherers, lateinische Brocken einmengt; die neunte nennt einen Priester von La Croix-en-Brie (bei Provins), der uns sagt, daß dieses sein erstes Werk sei; die sechzehnte nennt Pierre von Saint-Cloud. Die zwölfte gehört wohl noch ins 12. Jahrhundert. Pierre ist vielleicht mit einem historisch bezeugten Petrus de Sancto Clodovaldo sacerdos et sexagenarius qui etiam theologiam audierat (Priester, der die Sechzig überschritten und noch theologische Vorlesungen gehört hatte) identisch, der 1209 als Ketzer dem Scheiterhaufen nur dadurch entging, daß er in ein Kloster eintrat. Man sieht schon, wie sehr bei den Renart-Dichtungen die Geistlichkeit ihre Hand im Spiele hat.

Pierre wird außer in einer Fortsetzung des Alexander-Romans noch in zwei anderen Renart-Branchen (1 und 15) genannt, was auf eine gewisse Berühmtheit schließen läßt; doch ist seine Nennung zu Anfang der ersten Branche wohl sicher ein späterer Zusatz. Die Branchen, deren Entstehungsorte wir einigermaßen bestimmen können, sind in der Normandie, Isle-de-France, Brie, Picardie und Flandern entstanden. In diesen Provinzen, die ein zusammenhängendes Gebiet bilden und bis zur Grenze des Vlämischen reichen, dürften die Tiermärchen besonders beliebt gewesen sein.

Als die ältesten datierbaren Branchen sind anzusehen die vierte, die an ein Ereignis von 1165 anspielt (doch ist die Beziehung nicht völlig gesichert), die sechste, die Bernart, Prior von Grandmont, Korrektor (Oberer) einer Filiale im Bois de Vincennes und Günstling König Philipps II., auftreten läßt, die erste, welche Nuredin (1146—74) erwähnt, aber uns nur in überarbeiteter Gestalt vorliegt. Auch in der fünften, wo das Kamel sich in juristischen Ausdrücken in unvollkommenem Italienisch ergeht, findet Martin einen Seitenhieb auf die Juristen Kaiser Friedrichs I. und vielleicht auf die Zusammenkunft in St.-Jean-de-Losne (1162), wo Friedrich I. Ludwig VII. vergebens erwartete.

Die beliebteste aller Erzählungen ist die der ersten Branche von dem Hoftage des Löwen. Zumal in den niederländischen, platt- und hochdeutschen Bearbeitungen hat sie einen ausgedehnten Leserkreis gefunden, der vom Mittelalter bis in die Gegenwart reicht.

Der Löwe Noble, König und Kaiser des Tierreichs, entbietet alle Tiere in seinen Palast, um Hof zu halten. Nur Renart erscheint nicht, und seine Abwesenheit benutzt Isengrin, um ihn beim König zu verklagen. Er verlange die Bestrafung des Missethäters, der seiner Frau Hersent Gewalt angethan habe. Der König ist geneigt, den Kläger abzuweisen, zumal da Hersent selbst den Vorgang in Abrede stellt. Da erscheint Chantecler der Hahn, Pinte die Henne und drei Hühner mit einem Wagen, auf dem die Leiche ihrer von Renart getöteten Schwester Copee liegt. Nachdem Copee feierlich beigesetzt ist, gibt Noble auf die neue Anklage hin Brun dem Bären den Auftrag, den Angeklagten zu citieren. Brun begibt sich zu Renart und richtet seinen Auftrag aus, dann wird er von dem Fuchs zu einem gespaltenen Eichenstamm geführt, in dem noch der Keil des Holzfällers steckt. Als aber Brun seine Schnauze in den Spalt geschoben hat, um den Honig, der darin verborgen sein soll, herauszulecken, zieht Renart den Keil heraus, und Brun ist gefangen. Jetzt kommen die Bauern herzugeeilt, um ihn zu mißhandeln; in seiner Not reißt er sich los und verwundet sich am Kopf und an den Füßen. So zugerichtet, kehrt er an den Hof zurück. Nun wird Tybert der Kater mit dem gleichen Auftrage zu Renart geschickt. Auch Tybert wird von Renart geprellt, und als dritter Bote wird Grinbert der Dachs, Renarts Vetter, abgesandt. Ihm gelingt es, den Angeklagten an den Hof zu führen, nachdem dieser ihm eingehend seine Sünden gebeichtet hat. Renart wird zum Galgen verurteilt; auf seine und Grinberts Bitten will jedoch Noble Gnade walten lassen und ihm gestatten, zur Buße eine Pilgerfahrt ins Heilige Land anzutreten. Er bricht auf, wendet sich aber bald nach dem Hofe zurück, um diesen mit roher Gebärde zu verhöhnen. Man macht sich auf, um ihn zu verfolgen; er begibt sich in seine Burg Malpertuis, und die Belagerung beginnt. Eines Abends

spielt Renart den Belagerern einen Streich: er bindet sie, als sie schlafen, an den Schwänzen oder Füßen fest, den König nicht ausgenommen. Indes die Schnecke, des Königs Fahnenträgerin, die Renart festzubinden vergessen hatte, befreit die übrigen, und Renart wird gefangen genommen und wiederum zum Galgen verurteilt. Nachdem er jedoch sein Testament gemacht hat, kommt seine Frau, mit Schätzen beladen, bietet diese dem König an und bittet für Renart; der König nimmt das Gold und schenkt ihm nochmals das Leben. Es folgt dann ein kurzes Abenteuer (die Ratten und Mäuse klagen Renart an; er klettert auf einen Baum; als man Miene macht, diesen abzuhauen, trifft er den Löwen mit einem Steinwurf und entflieht) und eine Fortsetzung von Renart in der Färberbütte (vgl. S. 199).

Das älteste Stück dieser Branche reicht wahrscheinlich bis zu Renarts Erscheinen am Königshof und ist von zwei Fortsetzern weitergeführt worden, von denen der eine die Belagerung von Malpertuis, der andere, der neu einsetzt, den Zweikampf Renarts mit Ysengrin folgen läßt. Jenes älteste Stück hat in den erhaltenen Branchen eine Reihe von Nachahmungen erfahren und bildet somit den eigentlichen Kern des ganzen Romans. Da es den Sultan Nureddin als lebend erwähnt, der von 1146—74 regierte, dürfen wir es in das dritte Viertel des 12. Jahrhunderts setzen.

Von großer Bedeutung für die modernen Werke von Reineke Fuchs ist der vlämische „Reinaert“ geworden, den ein geistvoller, feinsinniger Dichter **Willem**, zwischen Gent und Antwerpen heimisch, kurz vor 1250 verfaßte, und der im 14. Jahrhundert eine Umarbeitung und Fortsetzung erfuhr. Auf letztere gehen durch Vermittelung der gedruckten, von Hendrik von Alkmaar glossierten Version, die ins Plattdeutsche übersetzt wurde („Reynke de Vos“, Lübeck 1498), sowie des Volksbuches in niederländischer Prosa sämtliche modernen litterarischen Bearbeitungen, mit Einschluß der Goetheschen, zurück. Willem erzählt nur **ein** Abenteuer, den Hoftag des Löwen; er hat von der ersten Branche eine von dem erhaltenen französischen Text abweichende Form als Quelle benutzt und die Erzählung mit allerlei Namen und Zügen seiner germanischen Heimat ausgestattet. Den Zweikampf zwischen Wolf und Fuchs, der den Inhalt der sechsten Branche bildet, hat erst der Fortsetzer des 14. Jahrhunderts hinzugefügt.

Fragen wir nun nach der Entstehung dieser ganzen Erzählung, so hat sie sich aus der äsopischen Fabel vom kranken Löwen entwickelt, die mit größerer Treue in der zehnten Branche nacherzählt ist.

Hier wird der Löwe plötzlich krank; die Ärzte sind ratlos. Da erbietet sich Grimbert, seinen Vetter Renart herbeizuführen, der dann auch wirklich mit getrockneten Kräutern und einer Salbe ankommt und dem König versichert, er habe in der berühmten Hochschule Salerno Medizin studiert. Er verordnet dem Löwen, unter der Haut des Wolfes zu schwitzen. Isengrin wird geschunden. Der Löwe bedeckt sich mit der Wolfshaut (ähnliche Heilmittel wurden im Mittelalter ernstlich angewendet) und genest.

Die zu Grunde liegende Fabel des griechischen Äsop ist schon im 8. Jahrhundert lateinisch bearbeitet worden und somit die älteste Fabel der mittelalterlichen Litteratur. Sie ist am Hofe Karls des Großen zwischen 782 und 786 von Paulus Diaconus in lateinischen Distichen abgefaßt. Hier muß statt des Wolfes der Bär sein Fell hergeben. Eine Version, wo das Wolfsfell zur Heilung dient, findet sich in einer lateinischen Dichtung des 10. Jahrhunderts, der schon erwähnten „Ecbasis Captivi“, die zu Saint-Evre bei Toul ein Deutsch-Lothringer verfaßte. Der Inhalt der äsopischen Fabel, der im lateinischen „Phädrus“ nichts Entsprechendes hat, ist offenbar zu einem abendländischen Tiermärchen geworden, das im Volksmund umlief und in verschiedenen Versionen von lateinischen, aber auch von französischen Dichtern bearbeitet wurde. Aus derselben Erzählung hat sich dann durch eine freiere Umgestaltung im Volksmunde die Geschichte von dem Hoftage des Löwen herausgebildet, indem statt der Krankheit des Löwen die Feindschaft zwischen Wolf und Fuchs in den Vordergrund trat. Somit war die Fabel vom

kranken Löwen, welche die mittelalterliche Fabellitteratur eröffnet, zugleich das Samenkorn, das am fruchtbarsten aufgehen und seine jüngsten Schößlinge bis an die Gegenwart vorstrecken sollte.

Auf äsopische Fabeln, die, sobald sie im Volksmunde lebten, auch durch den Einfluß der mündlichen Überlieferung umgestaltet wurden, gehen noch die Beuteteilung (Branche 16) und Renarts Abenteuer mit dem Raben, der den Käse hält (2), zurück, ebenso Renart und die Maulbeeren (sonst Trauben, Branche 11). Doch sind die Abenteuer nicht zahlreich, die sich mit Sicherheit auf äsopische Fabeln zurückführen lassen.

Der Weg, auf welchem die äsopischen Fabeln ins Volk gedrungen sind, hat wohl in den meisten Fällen durch die Schule geführt. Schon im Altertume wurden Fabelsammlungen im Schulunterrichte gelesen; durch das Mittelalter hindurch hat man sich zu diesem Zwecke des Avianus bedient und daneben auch Bearbeitungen des Phädrus benutzt, die man, weil der Name Phädrus nicht bekannt war, als Äsop bezeichnete. Daß aber auch andere Wege der mündlichen Verbreitung anzunehmen sind, beweist die Thatsache, daß die von Paulus Diaconus behandelte Fabel vom kranken Löwen zwar in griechischer Fassung vorhanden ist, aber den älteren lateinischen Fabelsammlungen fehlt.

Noch zahlreicher sind die Erzählungen, die auch unter den griechischen Fabeln nichts Entsprechendes haben. Einige dieser Tierschwänke, wie der Überfall der Wölfin durch den Fuchs und der Fischfang Ysengrins, leben noch jetzt im Volksmund in Finnland und benachbarten Ländern, wie Norwegen, Schweden, Lappland, Ehstland, und manches spricht dafür, daß sie in diesen nordischen Strichen ihre Heimat haben. Gewöhnlich handelt es sich hier um den Gegensatz zwischen Fuchs und Wolf; doch wird in der Darstellung der Finnen die Rolle der Wölfin und des Wolfes von der Bärin und dem Bären gespielt.

Das erste der erwähnten Abenteuer wird noch von Marie de France mit Bezug auf die Bärin erzählt, auf die es weit besser paßt. In dem zweiten (Branche 2) führt Renart den Ysengrin auf einen zugefrorenen Teich und spiegelt ihm vor, wenn er in die Wuhne seinen Schwanz herablasse, an dem ein Eimer befestigt sei, werde er nach einiger Zeit eine Menge Fische herausziehen. Der Schwanz mit dem Eimer friert fest, und als Menschen hinzukommen, mißhandeln sie den Wolf, der ausreißt, als ein Hieb ihm den Schwanz vom Rumpfe trennt. Im Nordischen fehlt der Eimer; der Bär läßt seinen Schwanz ins Wasser hängen und reißt aus, den angefrorenen Schwanz im Stiche lassend, als er Menschen herannahen sieht. Diese Darstellung ruft schon durch ihre Einfachheit den Eindruck des Ursprünglichen hervor. Der Eimer ist erst in einem südlichen Lande, wo die Eisdecke etwas Ungewöhnliches war, hinzugekommen. Am Schluß aber fügen die nordischen Erzähler hinzu: Seitdem hat der Bär einen so kurzen Schwanz. Es handelt sich also um ein ätiologisches Märchen, das die Kürze des Bärenschwanzes erklären soll.

Jeder einzelnen Fabel eine bestimmte Heimat nachzuweisen, ist begreiflicherweise unmöglich. Es kommen aber neben den griechisch-lateinischen Fabeln und neben den nordischen Tiermärchen auch morgenländische Erzählungen in Betracht, bei denen es unmöglich ist, den Weg, auf dem sie nach dem Abendlande gelangt sind, zu bestimmen. So ist z. B. der Zusammenhang eines Abenteuers der ersten Branche (der Fuchs in der Färberbütte) mit einer ganz ähnlichen Erzählung in dem buddhistischen Sanskritwerke „Pantschatantra“ unverkennbar. Zwar finden sich verwandte Erzählungen in anderen Ländern; doch stimmt keine so genau zu unserer Renartbranche wie die indische. Hieraus darf wohl geschlossen werden, daß die Geschichte im Morgenland entstanden und auf mündlichem Wege (wir wissen nicht, wann) nach Frankreich gelangt ist. Solcher ohne litterarische Vermittelung aus dem Orient bezogenen Tiermärchen dürften im Renart nicht allzu viele sein. Offenbar ist die Ähnlichkeit des gelben Fuchses (s. die Abbildung, S. 200) mit dem blauen Schakal für die Frage, ob die äsopischen Fabeln der Griechen indischen Ursprungs sind, ohne Belang.

Die Gelehrten, welche für die Fabeldichtung indischen Ursprung vermuten, weisen darauf hin, daß die Vermenschlichung der Tiere den Anhängern Buddhas durch den Glauben an die Seelenwanderung nahegelegt war, daß der in Indien heimische Löwe nach dortiger Auffassung König der Tiere ist und daß Schakal und Hyäne, die in der That den Spuren des Löwen zu folgen und sich von seinen Speiseresten zu nähren pflegen, jener voll schlauer Ränke, diese voll Gier und Grausamkeit, als seine Minister gelten. Im Semitischen und Griechischen wird der Löwe als König der Tiere beibehalten, der Schakal aber durch den Fuchs ersetzt, und vielleicht beruht die Feindschaft zwischen Fuchs und Wolf auf derjenigen zwischen Schakal und Hyäne. Jedenfalls sind schon vor dem Beginn unserer Zeitrechnung bei den Griechen heimische Fabeln nach Indien gelangt (oder zurückgelangt), und es ist nicht möglich, bei einer jeden einzelnen Fabel festzustellen, ob sie schließlich in Griechenland oder weiter im Osten entstanden ist. Nur so viel steht fest: daß Tiermärchen, in denen der Löwe auftritt, nicht innerhalb des nordischen Märchenkreises entstanden sein können, der nur einheimische und den Anwohnern geläufige Tiere auftreten läßt.



Der tot gesagte Renart, gelb gefärbt und als Spielmann verkleidet, spielt zur Hochzeit der Füchsin mit Poncet auf (zum „Roman de Renart"). Nach einer Handschrift des 14. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 199.

Zu diesen im Volk umgehenden Tierschwänken ist auch die Geschichte von dem zechenden Wolf im Klosterkeller zu rechnen, die in der 14. Branche erzählt wird. Jener Empörer in Laon (vgl. S. 195) spielte wohl an das hier zu Grunde liegende Tiermärchen an, wenn er den im Keller versteckten Bischof als Isengrin anredete. Auch Nivardus hat wohl das Bachenabenteuer, mit dem er sein Gedicht beginnt, einem Tiermärchen entlehnt.

Auf lateinische Quellen griffen die Dichter von Tierschwänken nur selten zurück. Die 18. Branche, die wie die beiden folgenden denselben Verfasser hat, ist die getreue Übersetzung einer lateinischen Fabel des 11. Jahrhunderts („Sacerdos et lupus"), der sie die Geschichte des in die Wolfsgrube gefallenen Priesters nacherzählt. Daß die fünfte Branche möglicherweise auf dem ersten Abenteuer des „Ysengrimus" beruht, ist schon erwähnt worden.

Der Einwurf, daß die Tiermärchen sich erst aus dem „Romanz de Renart" abgeleitet hätten, ist leicht zu widerlegen: es fehlen ihnen die Eigennamen Renart u. s. w., und wir haben soeben gesehen, daß diese Märchen noch heute das Ursprüngliche in Zügen bewahren, die bereits in den mittelalterlichen Darstellungen verwischt sind. Somit hat die Ansicht Jakob Grimms, der im Volk umgehende Tiermärchen für die Hauptquelle des „Renart" hielt, auch nach den neuesten Untersuchungen in der Hauptsache recht behalten denen gegenüber, welche die Renartabenteuer im wesentlichen aus Äsop geschöpft glaubten. An der Einführung der Tiermärchen in Frankreich, wie auch so mancher Sagen und Gebräuche, Einrichtungen und Anschauungen in dieses Land, sind gewiß die Germanen stark beteiligt gewesen. Doch gehört den Franzosen unstreitig das Verdienst, diesen Litteraturzweig zuerst in einer Volkssprache ausgebildet zu haben.

Auch die Tierfabel, die sich durch die angefügte Nutzanwendung von den Renartbranchen unterscheidet, ist in französischer Sprache vielfach behandelt worden, und zwar fast durchaus auf Grund lateinischer Quellen. Der gewöhnliche Name für Fabelsammlungen ist „Isopet" (d. h. kleiner Äsop).

Die Fabeln des Phädrus wurden im frühen Mittelalter in Prosa aufgelöst, und zwar angeblich nach einem griechischen Text vom letzten Kaiser Romulus für seinen Sohn Tyberinus. Über die Zeit der Abfassung wissen wir nur, daß sie der ältesten erhaltenen Handschrift (aus dem Ende des 10. Jahrhunderts) voraus liegen muß. Die Sammlung des Romulus umfaßt 83 Fabeln, von denen 51 mit Gedichten des Phädrus inhaltlich übereinstimmen. Umgearbeitete und durch Zusätze erweiterte Formen, die uns zum Teil noch erhalten sind (Ademar von Chabanais vor 1029 und die 52 Fabeln des sogenannten Romulus Nilantii, seines ersten Herausgebers), haben die Quelle eines englischen Fabelbuches gebildet, das Marie de France ihrem „Esope" zu Grunde legte. Sie schreibt es König Alfred zu.

Diejenigen ihrer (102) Fabeln, die dem Romulus fehlen, finden meist in der abendländischen Tiersage Entsprechendes; einige sind in der antiken Überlieferung oder in der jüdischen des Mittelalters vertreten. Die französischen Fabeln der Marie sind dann wieder in mittelalterlichen Texten als Quelle verwertet worden, so im „Romulus Roberti", im „Erweiterten Romulus", ja sogar in italienischen und hebräischen Fabelbüchern.

Eine äußerst beliebte Fabelsammlung des Mittelalters war ferner die des Walther Anglicus; sie wurde zweimal ins Altfranzösische übertragen. Auch Walther (öfter Anonymus Neveleti genannt) hatte Buch I—III des älteren Romulus in Distichen übertragen (zusammen 58 Fabeln, zwei kamen aus anderen Quellen hinzu) und damit einen ungeheueren Erfolg erzielt, den die zahlreichen Handschriften (über 80) und Übersetzungen des Werkes darthun. Der Verfasser, der vor 1212, wahrscheinlich noch im 12. Jahrhundert, gedichtet hat, war vielleicht der Erzbischof Walther von Palermo (1109—90), der vorher Vormund Wilhelms II. von Sizilien gewesen war und vielleicht die Fabeln für seinen königlichen Zögling — wie Lafontaine die seinen für den Dauphin — gedichtet hat. Von den beiden französischen Übersetzungen ist die eine gegen das Ende des 13. Jahrhunderts in einer merkwürdigen Mundart der Freigrafschaft in kurzen Reimpaaren geschrieben; die andere, im Anfang des vierzehnten in derselben Form abgefaßt, hängt eine Übersetzung des Avianus (Avionnet) an und ist für die Königin Johanna von Frankreich einer Umarbeitung unterzogen worden. Beiläufig sei auch einer provenzalischen Übersetzung gedacht, von der nur ein Bruchstück erhalten ist.

Der ältere Romulus wurde in lateinische Distichen gebracht von dem fruchtbaren lateinischen Schriftsteller Alexander Neckam (oder Nequam) in seinem „Novus Aesopus". 37 seiner 42 Fabeln sind dem Romulus entnommen. Neckams Mutter soll die Amme des Richard Löwenherz gewesen sein, den sie an der rechten Brust säugte, wenn ihr Sohn an der linken lag. Neckam (geboren im September 1157 zu Saint-Albans, gestorben 1217 in der Nähe von Worcester) studierte in Paris und lehrte auch eine Zeitlang daselbst (1180). Seine Fabeln sind zweimal in französische Schweifreimstrophen übersetzt worden: im 13. Jahrhundert in Strophen aus Achtsilblern (aabccb) im sogenannten „Isopet de Chartres", im vierzehnten in Strophen aus Sechssilblern, die von anderen Maßen unterbrochen werden (aabaab), im sogenannten „Isopet II" oder „Isopet de Paris".

Nirgends aber scheint diese Fabellitteratur in solcher Blüte gestanden zu haben wie in England. Pseudo-Alfred, Walther, Neckam waren Engländer, und im Jahre 1219 stellte der Cistercienser Odo von Cheriton in Kent (er starb 1246 oder 1247) seine „Parabolae" zusammen, die hauptsächlich Predigern als Mittel zur Belebung der Predigt dienen sollten und wahrscheinlich zumeist aus der Tradition geschöpft sind. Manche seiner Fabeln hängen mit Stoffen des Romulus, andere mit Stoffen Alfreds zusammen. Eine Fabel hat er der Bibel entlehnt (es ist dies

die älteste aller Fabeln aus dem Buch der Richter, Kapitel X); einige dürfte er selbst erfunden haben. Einzelne seiner Erzählungen haben gar nicht den Charakter von Tierfabeln, wohin besonders die Entlehnungen aus dem „Physiologus“ (vgl. S. 108) gehören.

Auch diese Sammlung hat im 13. Jahrhundert zwei Übertragungen ins Französische erfahren, eine in sechssilbige Verse, die andere in Prosa. Beide sind noch ungedruckt. Bekannter ist die altspanische Übersetzung im „Libro de los gatos“ (Buch von den Katzen).

Die 42 Fabeln des Avian sind im Mittelalter in lateinischer Sprache sehr oft bearbeitet worden, in französischer nur in einer Auswahl von 18 Fabeln, in dem sogenannten „Avionnet“, dessen bereits gedacht wurde (vgl. S. 201).

Da diese französischen Fabeln nur Übersetzungen aus dem Lateinischen sind, so ist ihr Wert nicht allzu hoch anzuschlagen. Die Übersetzer verfuhren nicht immer geschickt, mißverstanden oft ihre Quelle oder legten sich deren Inhalt willkürlich zurecht. Doch haben die den französischen zu Grunde liegenden lateinischen Sammlungen ihre Bedeutung für die Volkskunde: sie greifen oft auf das mündlich verbreitete Tiermärchen zurück (selbst für Fabeln, für welche ihnen ältere lateinische Darstellungen zur Verfügung gestanden hätten), schon Romulus hat Fabeln aus dem Volksmunde geschöpft, und diese Tiermärchen geben zuweilen dieselben Rätsel auf wie auch sonst die Sage: sie zeigen Übereinstimmungen mit bis dahin nur griechisch vorhandenen Versionen oder einzelnen Zügen dieser, wobei uns der Weg, den die Tradition genommen, ganz dunkel bleibt.

5. Erzählende und lehrhafte Dichtung.

Der Strom der Litteratur schwillt im 13. Jahrhundert stärker und stärker an, ohne wesentlich neue Bahnen einzuschlagen. Die mittelalterliche Wissenschaft gelangt in Paris auf ihren Höhepunkt: die scholastische Theologie mit dem Italiener Thomas von Aquino, die Naturwissenschaft mit dem Deutschen Albertus Magnus, beide Angehörige des Dominikanerordens. Ein gewaltiger Wissensdurst, der Gelehrte und Laien beherrschte, führte dahin, alle zugänglichen Kenntnisse encyklopädisch zusammenzufassen und zu einem Systeme zu ordnen. Das bedeutendste Werk dieser Art, wiederum einem Dominikaner zu verdanken, war das „Speculum majus“ (Der Große Spiegel) des Vincenz von Beauvais (gestorben um 1264), den Ludwig IX. (s. die Abbildung, S. 203) als Vorleser und Erzieher der Prinzen an seinen Hof berief. Hier sind sämtliche Wissenschaften in einen von der Theologie gebildeten Rahmen eingereiht. Man möchte fast den Untergang dieses stolzen Baues mittelalterlicher Weltanschauung bedauern, so fest schien er gefügt, so schön durchdacht, so harmonisch gegliedert. Da auch die französische Litteratur des Jahrhunderts oft genug nur diesem Streben nach Belehrung dienen wollte, so können viele ihrer Erzeugnisse nur ein rein stoffliches Interesse beanspruchen.

Die Einschaltung lyrischer Stücke in die Erzählung, die von dem Dichter des „Guillaume de Dole“ (vgl. S. 156) aufgebracht worden war, fand Nachahmung. Der berühmteste Roman dieser Art war der „Veilchenroman“ (Roman de la Violete) von Gerbert de Montreuil, die Quelle von Webers Oper „Euryanthe“. Gerbert, der auch eine Fortsetzung zu Christians Graalroman (vgl. S. 146) und eine (verlorene) Bearbeitung der „Luite de Tristrant“ (Tristrants Ringkampf) verfaßt hat, widmete gegen 1225 seinen Roman der Gräfin Marie von Ponthieu. Die Geschichte, die dem Inhalte von „Guillaume de Dole“ sehr ähnlich ist, nur daß das Mal dort wie eine Rose und hier wie ein Veilchen aussieht, findet sich, ohne daß von dem

Male die Rede wäre, bereits in einer picardischen Versnovelle aus dem 12. Jahrhundert, „Der Graf von Poitiers", die folgendes erzählt.

Graf Gerart von Poitiers rühmt sich an der Hoftafel Pippins in Paris, die schönste, frömmste und treueste Frau sein eigen zu nennen. Der Herzog von der Normandie wagt es, dies in Zweifel zu ziehen, und schlägt eine Wette vor, er werde sie zur Untreue verleiten. Jeder setzt sein Herzogtum ein. Der Herzog reist darauf nach Poitiers, wo die Dame seine Anträge mit Entrüstung zurückweist. Er glaubt schon, sein Herzogtum verlieren zu müssen, als er an der Amme der Herzogin eine Bundesgenossin findet, die ihm den Ring, einige Locken und ein Stück vom Kleide der Herzogin verschafft. Im Besitze dieser Gegenstände wird es ihm leicht, bei Hofe die Überzeugung zu erwecken, daß er die Wette gewonnen habe. Gerart muß sein Herzogtum abtreten, und seine Frau findet bei einem Verwandten Gerarts, Harpin, in Metz Aufnahme. Als Pilger verkleidet, zieht jetzt der Graf nach Poitiers und belauscht dort ein Gespräch zwischen Herzog und Amme, aus welchem er erfährt, daß seine Frau unschuldig ist. Er begibt sich sofort zu Harpin, der gerade die Gräfin zu zwingen sucht, sich mit ihm zu vermählen. Eben hat sie auf die Frage des Priesters: „Dame, wollt Ihr diesen zum Herrn nehmen?" die Antwort erteilt: „Lieber will ich mich hängen lassen", als der Graf hinzukommt und sie befreit. Er thut dann bei Hofe ihre Unschuld durch einen Zweikampf dar, in dem er den Normannen besiegt. Dieser und die treulose Amme erhalten die verdiente Strafe.



Ludwig IX. Nach der für seinen Enkel Philipp IV. angefertigten goldenen Büste, wiedergegeben in Du Canges Joinville-Ausgabe, Paris 1668. Vgl. Text, S. 202.

Die Novelle erinnert durch den raschen Fortschritt der Erzählung an die Lais des 12. Jahrhunderts. Ihre unbeholfene Darstellung und die brutale Derbheit der Sitten, die an den handelnden Personen zu Tage tritt, scheinen auf die Zeit zu weisen, wo die Verfeinerung des champagnischen Hofes in den Ritterkreisen noch nicht allgemeine Nachahmung gefunden hatte. Obwohl aber Gerbert sagt, er zuerst habe die Geschichte in Reime gebracht, dürfen wir glauben, daß er aus dieser Novelle geschöpft hat. Er hat dem Helden den Namen Gerart belassen, im übrigen jedoch die groben Anachronismen entfernt, alles weiter und höfischer ausgesponnen und nach seinem Vorbilde „Guillaume de Dole" lyrische Stücke eingelegt. Bei ihm ist Gerart Graf von Nevers, sein Gegner Lisiart Graf von Forez. Der König heißt Louis, die Amme Gondree mit einem dem „Perceval" entlehnten Namen. Gerart verkleidet sich als Spielmann und singt im Saale zu Nevers eine Laisse aus „Aliscans" (vgl. S. 35). Die Gräfin heißt Euriaut, woraus schließlich durch Helmine von Chézy in dem Operntexte das griechisch klingende Euryanthe geworden ist.

Als Huon von Méry, Mönch in Paris, 1234 sein allegorisches Gedicht „Das Turnier des Antichrist" (le Tornoiement Antecrist) verfaßte, worin er bekannte Ritter der Tafelrunde neben personifizierten Tugenden und Lastern auftreten läßt und Gestalten der alten Mythologie mit denen der christlichen Legende bunt durcheinander mengt, waren Christian von Troyes und Raol von Houdan die angesehensten französischen Schriftsteller, auch letzterer, nach Huons

Ausdruck zu schließen, damals bereits verstorben. Die Genannten hatten, wie Huon behauptet, den guten französischen Ausdruck bereits so erschöpft, daß es schwer war, nach ihnen noch etwas zu leisten, ohne ihr Nachahmer zu sein.

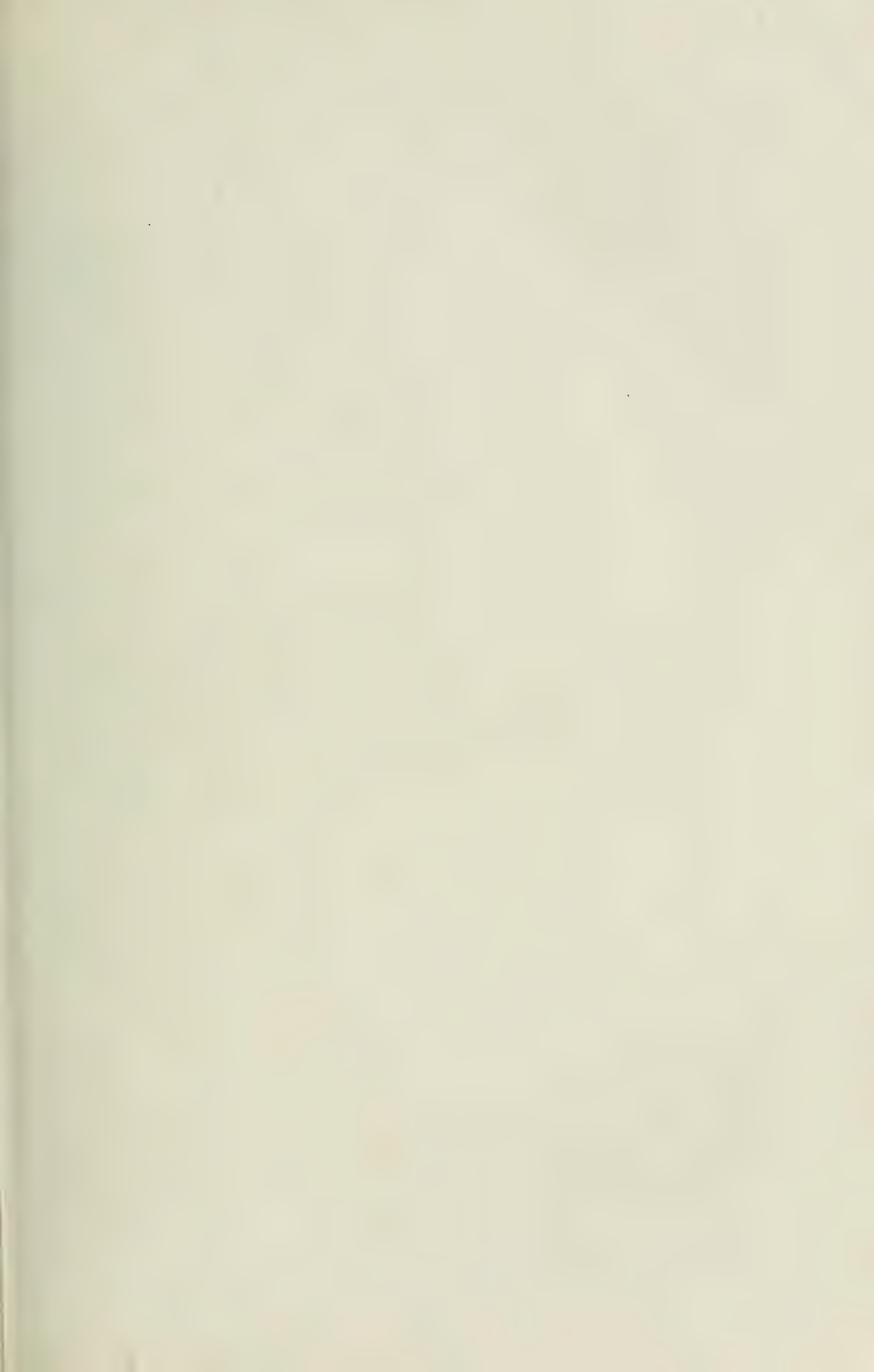
Raol von Hodenc (wahrscheinlich Houdan im Département Seine-et-Oise) dichtete in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts. Er nennt sich mit vollem Namen im „Meraugis", seinem ersten Werk, in dem nach längerer Pause verfaßten „Roman von den Flügeln der Trefflichkeit" und im „Traume von der Hölle" (vgl. S. 209). Er ist sicher auch mit dem Raol identisch, der den von einem anderen Dichter begonnenen Arthurroman „Die Rache Raguidels" überarbeitete und zum Abschluß brachte. In der äußeren Sprachform gesuchter, rhetorischer, in den langen Selbstgesprächen spitzfindiger, in der Erfindung und Darstellung trivialer als Christian, hat Raol mit seinem „Meraugis" geringeren Erfolg gehabt als jener und Übersetzungen in fremde Sprachen nicht erfahren. Nur von der „Rache Raguidels" gibt es eine mittelniederländische Nachahmung.

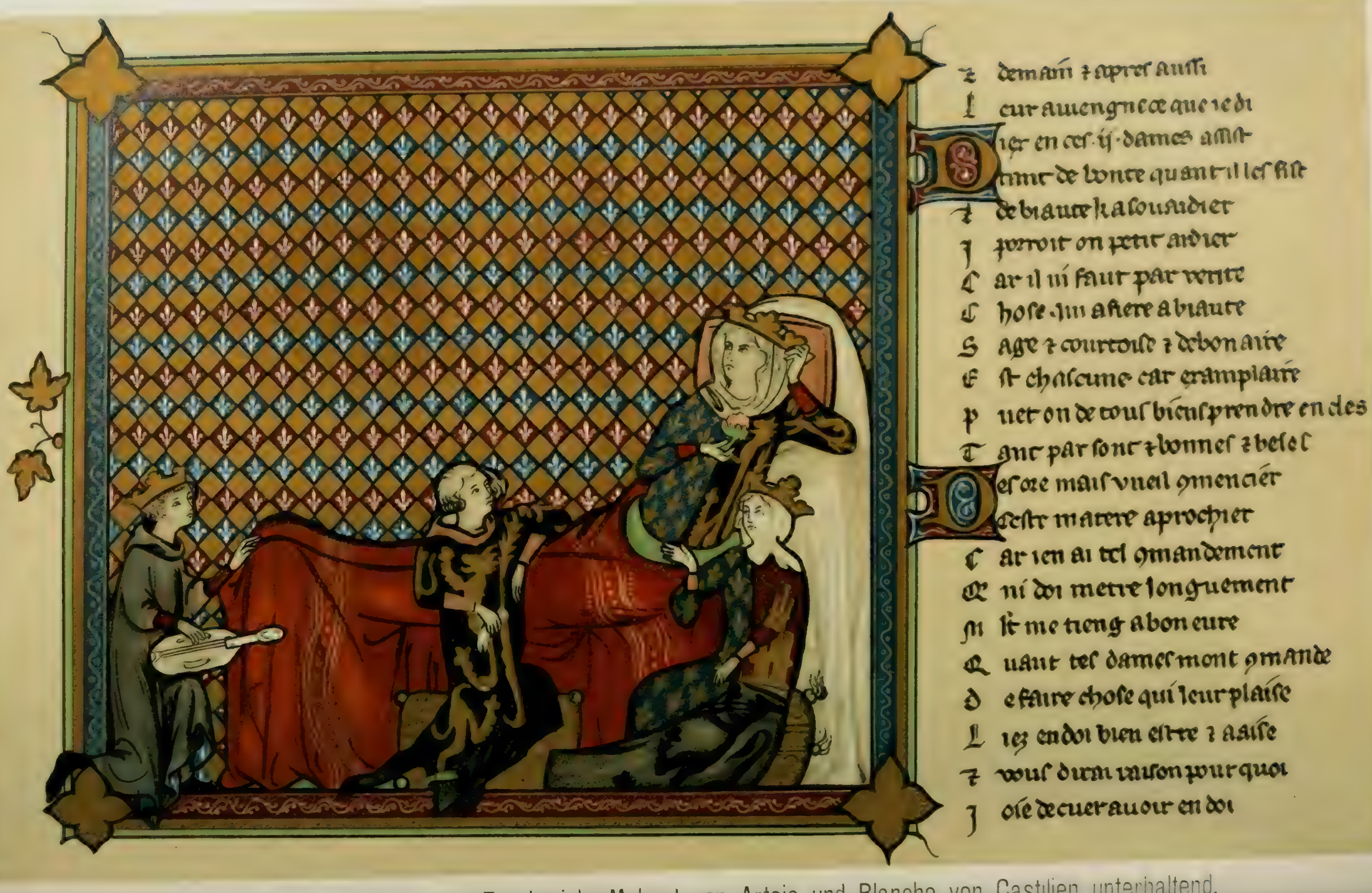
Meraugis von Portlesguez, d. h. wahrscheinlich Saint-Brieuc, verliebt sich in Lidoine, die einen Sperber als Schönheitspreis erhalten hat (was an den „Erec" erinnert), findet aber in Gorvain Cadru einen Nebenbuhler. Während jener das feine höfische Benehmen an Lidoine liebt, verehrt sie dieser nur um ihrer körperlichen Reize willen. Sie beschließt, dem zu gehören, dessen Auffassung als die bessere erwiesen wird. Die Gattin Arthurs bildet mit ihren Damen einen Gerichtshof und entscheidet die Frage zu gunsten des Meraugis. Wir sehen hier, wie die Tenzonenfragen (vgl. S. 68) im Leben auch in Prosa erörtert und vereinzelt durch feierlichen Richterspruch aus schönem Mund entschieden wurden. Meraugis zieht dann mit Lidoine noch vor der Hochzeit auf Abenteuer aus, die so geschickt verschlungen sind, daß eine Art Einheit der Handlung hergestellt ist, während sie ganz in der sinnlos phantastischen Weise motiviert sind, an die sich das Publikum dieser Romane nun immer mehr gewöhnen muß. Der Dichter läßt seinen Helden zweimal mit Gauvain, dem Unüberwindlichen, kämpfen. Da er nicht wagt, ihn als trefflicher als diesen hinzustellen, und ihn anderseits auch nicht als Besiegten bezeichnen will, so verabreden die beiden ein Scheingefecht, in dem Meraugis schließlich zu Boden stürzt und wie tot liegen bleibt, um sich dann freilich in der Nacht heimlich zu entfernen. Und als die Helden später aufs neue in die gleiche Lage kommen, ersucht Meraugis den Gauvain, nun seinerseits ihm zu Gefallen dieselbe Komödie zu spielen. Am Schlusse heiratet Meraugis Lidoine, Gauvain deren Freundin Amice.

Der Dichter liebt es, die Eigennamen durch Beinamen zu ersetzen. Dahin gehört l'Idoine („die Schmucke", vom lat. idonea). Ein Räuber, den der Held besiegt, heißt l'Outredoté („der überaus Gefürchtete"), eine Stadt „die Stadt ohne Namen" (la Cité sans nom). In solchen Zügen liegt wohl bereits der Einfluß der Prosaromane von Arthur vor.

Wahrscheinlich erst ins 13. Jahrhundert gehört „Blancandin", in dem der Held die Liebe der spröden Orgoillouse d'amor (d. h. die Liebesstolze) gewinnt, sie in Tormadai aus den Händen der sie belagernden Feinde zu befreien sucht, aber dabei in Gefangenschaft, dann nach Indien gerät u. s. w. „Ider" ist noch ungedruckt und gehört nach seinen Reimen in eine südliche Landschaft des französischen Sprachgebietes. „Durmart" ist frei von Schilderungen wunderbarer Ereignisse; der Held verliebt sich in eine Dame, die er nie gesehen hat. Der Dichter polemisiert wie Wolfram von Eschenbach gegen die ritterliche Minne und preist die ehrbare bürgerliche Liebe, die zur Ehe führt. Mit eigenartigem Geschick ist „Meriaduec", der Ritter mit den zwei Schwertern, abgefaßt. Kunstvoll wird das Interesse geweckt und der Knoten geschürzt, dann aber ein Faden nach dem anderen bloßgelegt, so daß zuletzt alles seine befriedigende Lösung findet.

Wichtig ist für uns wegen seiner historischen Beziehungen und der großen Verbreitung des Stoffes der Roman „Robert der Teufel" (Robert le Diable), von einem Picarden. Gemeint ist Robert, der Vater Wilhelms des Eroberers, der 1028 seinem älteren Bruder





z demain ⁊ apres aussi
L eur avengne ce que je di
D ieu en ces .ij. dames assist
T ant de bonte quant il les fist
E t de biaute ka souhaidier
I porroit on petit aidier
C ar il ni faut par verite
C hose .i. afiere a biaute
S age ⁊ courtoise ⁊ debonaire
E st chascune car examplaire
P uet on de tous biens prendre en des
T ant par sont ⁊ bonnes ⁊ beles
D esore mais vueil comencier
D e cest matere aprochier
C ar ien ai tel comandement
Q ui doi metre longuement
M ult me tieng a bon eure
Q uant tes dames mont comande
D e faire chose qui leur plaise
L iez en doi bien estre ⁊ aaise
E t vous dirai raison pour quoi
I ose de cuer avoir en doi

Adenet le Roi, die Königin von Frankreich, Mahaut von Artois und Blanche von Castilien unterhaltend.

Adenet le Roi.

[. . . .] *Et* demain *et* aprés aussi	[. . . .] und morgen und auch fernerhin
Leur auiengne ce que ie di.	widerfahre ihnen, was ich sage.
Diex en ces. ii. dames assist	Gott legte in diese beiden Damen,
Tant de bonté, quant il les fist,	als er sie schuf, so viel Güte
Et de biauté, k'a souaidier	und Schönheit, daß man durch Wünschen
I porroit on petit aidier;	dabei wenig nachhelfen könnte;
Car il n'i faut, par verité,	denn es fehlt ihnen fürwahr
Chose qui afiere a biauté.	nichts, was zur Schönheit gehört.
Sage *et* courtoise *et* de bon aire	Weise und höfisch und gütig
Est chascune; car examplaire	ist jede; denn ein Muster [nehmen,
Puet on de tous biens prendre en eles,	aller guten Eigenschaften kann man an ihnen
Tant par sont *et* bonnes *et* beles.	so überaus gut und schön sind sie.
Des ore mais vueil *co*mencier,	Nunmehr will ich beginnen,
Ceste matere aprochier;	mich diesem Stoff nähern;
Car j'en ai bel *co*mandement,	denn ich habe dazu solchen Befehl,
Que n'i doi metre longuement.	daß ich damit nicht lange zögern darf.
Mout me tieng a boneüré,	Ich halte mich für hochbeglückt,
Quant tes dames m'ont *co*mandé	da solche Damen mir befohlen haben,
De faire chose qui leur plaise.	etwas zu leisten, das ihnen gefalle.
Liez en doi bien estre *et* a aise,	Froh darf ich darob sein und vergnügt
et vous dirai raison pour quoi	und werde euch den Grund sagen,
Ioie de cuer auoir en doi.	weshalb ich Herzensfreude darob empfinden darf.

Richard III. in der Regierung folgte, als Buße für begangene Grausamkeiten nach Jerusalem wallfahrtete und auf der Rückkehr 1035 in Nicäa starb. Der Inhalt des Romans wurde früher selbständig erzählt und ist erst nachträglich auf den Normannen Robert übertragen worden. Später ist die Geschichte in die Form des Dit (vgl. S. 143) gebracht, dramatisiert und in Prosa aufgelöst worden. In der letzten Form wurde sie dann als Volksbuch in die meisten abendländischen Sprachen übertragen, auch zur Oper gestaltet.

Auch die Geschichte vom Kaiser Octavian ist zu einem beliebten Volksbuch geworden, das Tieck in seinem romantischen Drama neu belebt hat. Von den erhaltenen Bearbeitungen ist die älteste, die der Dichter als „chanson“ bezeichnet, in kurzen Reimpaaren geschrieben. Sie scheint in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts von einem Dichter aus Valois, der Paris gut kannte, verfaßt worden zu sein.

Im 14. Jahrhundert wurde derselbe Stoff in die Form einer Chanson de geste in Alexandriner-Laissen gekleidet und zu einer unerträglichen Ausführlichkeit ausgesponnen. Der Dichter schrieb kaum vor der Mitte des Jahrhunderts. Er hat besonders die Chanson „Floovant“ (vgl. S. 17) als Vorbild benutzt und mit ihrer Hilfe neue Abenteuer eingeflochten. Manche andere sind nur die Wiederholung solcher Abenteuer, die in der älteren Chanson „Octavian“ bereits vorhanden waren. Jedenfalls aber ist die letztere nicht direkt benutzt, sondern es ist eine verlorene Zwischenstufe anzunehmen, deren Inhalt wir aus italienischen Bearbeitungen erschließen können. Dagegen gehen die englischen Fassungen annähernd auf den ältesten Text zurück, und auch das Volksbuch beruht auf einer Prosaauflösung dieses letzteren.

Die Alexandrinerversion leitet am Schlusse zu einer neuen Dichtung über, die somit nur als eine Fortsetzung erscheinen soll: zu „Florence de Rome“. Diese Fortsetzung ist die Bearbeitung eines selbständigen Gedichtes, das in Alexandriner-Laissen im Anfange des 13. Jahrhunderts gedichtet wurde und eine Version der Crescentiasage darstellt. Auch diese Dichtung hat eine englische und daneben eine spanische Bearbeitung erfahren.

Adenet, den wir schon als Chanson de geste-Dichter kennen gelernt haben (vgl. S. 28), schloß seine litterarische Thätigkeit mit einem Abenteuerroman ab, in den er, der Mode huldigend, einige lyrische Stücke einlegte. Wir haben eine Handschrift von Adenets Werken, die unter den Augen des Dichters geschrieben zu sein scheint und vor dem „Cleomades“ ein Bild enthält, welches die Königin von Frankreich, Mahaut von Artois und Blanche von Castilien, die Tochter Ludwigs IX., Witwe Ferdinands von Kastilien (er starb 1275), die auch gegen 1305 ein Leben ihres Vaters in französischer Prosa schreiben ließ, darstellt. Adenet steht vor ihnen mit der Krone auf dem Kopfe (als roi des menestrels) und mit dem Saitenspiel in der Hand (s. die beigeheftete farbige Tafel „Adenet le Roi u. s. w.“). Am Schlusse des Gedichtes nennt Adenet in einem Akrostichon seine Gönnerinnen, die Königin Marie und Blanche (la roïne de France Marie, Madame Blanche), die ihm, wie er im Eingange sagt, den Roman aufgetragen hatten. Vermutlich hatte ihm Blanche, als sie aus Spanien zurückkam, diese Erzählung orientalischen Ursprungs von dort mitgebracht.

Cleomades ist der Sohn eines Königs von Spanien. Er hat drei Schwestern, um die sich drei Könige aus Afrika bewerben, deren jeder eine kostbare Gabe darbringt: der erste eine goldene Henne, die ein herrliches Musikwerk einschließt, der zweite einen goldenen Trompeter, der ins Horn stößt, sobald dem Besitzer des Kunstwerkes Verrat droht, der dritte, der häßliche Cropart, ein hölzernes Pferd, das die Luft durcheilt. Cleomades, der an die wunderbaren Eigenschaften des Pferdes nicht glauben will, muß es besteigen, und es entführt ihn durch die Luft nach Toscana. Dort findet er die schlafende Prinzessin Clarmondine, und nach zahlreichen Abenteuern wird sie seine Frau und er König von Spanien.

Ein Nachahmer Adenets, Girart von Amiens, schrieb zwischen 1280 und 1290 seine drei Romane „Escanor", „Meliacin" und „Charlemagne". Der Dichter ist vielleicht mit dem 1307 urkundlich genannten Kammerdiener bei den königlichen Pelzsachen (valet de la peleterie le roy) identisch. „Escanor" darf für den letzten Arthurroman in Versen gelten. Er ist der Königin Eleonore (gest. 1290) gewidmet. Wenn Girart versichert, die Königin habe ihm „die Geschichte gesagt", so ist dies wohl dahin zu verstehen, daß sie ihm den Wunsch ausgesprochen hatte, den berüchtigten Ritter Keu (vgl. S. 142) einmal als Liebhaber zu sehen.

Der Roman enthält zwei miteinander fast unverbundene Geschichten: die von Keus Werbung und Vermählung (er heiratet eine Königin von Northumberland), und eine längere, nach welcher der Roman benannt ist. Die letztere hat Gauvain zum Helden und ist in der Hauptsache die Nachahmung eines älteren Romanes vom gefahrvollen Kirchhof.

Beide Teile sind von Girart nach bekannten Mustern erfunden. Die Schilderungen sind farblos, die Charaktere dem üblichen Schema entsprechend, der Stil aber ist wenigstens glatt. Der Leser fühlt sich durch nichts gehemmt, freilich auch durch nichts gefesselt (Gaston Paris).

In „Meliacin" behandelte Girart dieselbe Geschichte von dem hölzernen Zauberpferde, die Adenet im „Cleomades" vorgetragen hatte. Girart scheint den Roman Adenets nicht gekannt zu haben und nur einer auf Adenet beruhenden Erzählung zu folgen. Er dichtete sein Werk für Marguerite, die Tochter der Königin Marie, und für einen Ritter, wahrscheinlich den Connetable Gauchier de Châtillon, der die Geschichte von Marguerite gehört und dem Dichter mitgeteilt haben wird. In den „Meliacin" sind, wie auch in den „Escanor", lyrische Stücke eingelegt.

Der „Charlemagne" ist in Laissen aus je 20 Alexandrinern, die abwechselnd männlich und weiblich ausgehen, im Auftrage Karls von Valois (geboren 1270), des Bruders Philipps IV., geschrieben. Das Werk stellt sich, obwohl es als Fortsetzung zu Adenets „Berte as grans piés" (vgl. S. 28) gedacht war, als historische Arbeit dar, für welche die Chronik von Saint-Denis, die lateinische Erzählung von Karls Reise ins Morgenland (vgl. S. 28) und der Pseudoturpin benutzt wurden, dann aber freilich auch Chansons de geste, wie „Karl Mainet", eine verlorene Chanson „Enfances Roland" (Rolands Kindheit), auf welche durch viele Zwischenstufen Uhlands „Klein Roland" zurückgeht, der „Guiteclin" von Bodel (vgl. S. 29) und die „Enfances Ogier" (vgl. S. 28). Die Dichtung ist unvollständig, indem der auf „Aspremont" (vgl. S. 29) beruhende Abschnitt den bekannten Handschriften fehlt.

Auch die Alexandersage wurde durch einige Dichtungen aufs neue populär. Jacques de Longuyon dichtete die „Pfauengelübde" (les Veus du paon, die Gelübde werden beim Mahl auf den Pfauenbraten abgelegt) für den Bischof von Lüttich, Thibaut von Bar (gegen 1313). Dieser überaus beliebte, auch von anderen fortgesetzte Roman erwähnt zuerst die dreimal drei Tapferen (les nuef preus), die in der Dichtung der Folgezeit oft genannt werden.

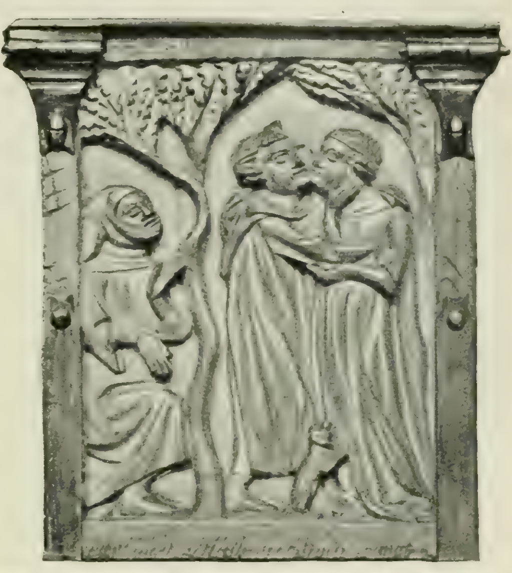
Einer der merkwürdigsten Romane ist die legendenhafte Erzählung von Barlaam und Josaphat, der das Leben Buddhas zu Grunde liegt; denn Josaphat (eigentlich Joasaph) geht auf das indische Wort Bodhisattva (d. h. Träger von Buddhas Seele) zurück. Die altfranzösische Fassung rührt von einem Gui de Cambrai her, der mehrere Jahrzehnte später als der oben genannte (S. 152) dichtete, also vielleicht von ihm zu scheiden ist, und beruht auf dem lateinischen Text, der zunächst aus dem griechischen übersetzt ist. Man nimmt an, daß der Roman ursprünglich im östlichen Eran im Pehlewi (vor 600) abgefaßt wurde.

Von kürzeren Verserzählungen aus dieser Zeit sind sehr viele überliefert. Wir treffen hier eine Auswahl, die nur die Mannigfaltigkeit ihres Inhalts bezeugen soll. An die Arthursage knüpft eine an drolligen Abenteuern reiche Novelle vom „Maultier ohne Zaum" (la Mule

sans frain) von Paien de Maisieres an, die Heinrich von dem Türlin in der „Krone“, Wieland im „Sommermärchen“ nachgedichtet hat.

Zart und innig und doch von Leidenschaft durchglüht ist die Geschichte von der Kastellanin von Vergy (la Chastelaine de Vergi; s. die untenstehende Abbildung), die noch im 18. Jahrhundert in Frankreich eine Nachblüte erlebte. Die älteste Handschrift, welche das Gedicht enthält, ist vom Jahre 1288; das historische Ereignis, das zu Grunde liegt, war kaum zwanzig Jahre vorher geschehen.

Ein Ritter liebt die Kastellanin von Vergy, die verheiratet ist, und findet bei ihr Gegenliebe. Sie hat einen kleinen Hund dazu abgerichtet, daß er allemal dann dem Ritter entgegenläuft, wenn sie im stande ist, ihn zu empfangen. Aber die Herzogin von Burgund, die der Ritter verschmäht hat, verklagt diesen bei dem Herzog, seinem Lehnsherrn, er habe sie zur Untreue verleiten wollen. Der Ritter gesteht dem Herzog, um sich zu rechtfertigen, sein Verhältnis zu der Dame von Vergy, und gestattet ihm, die nächste Nacht seinem Stelldichein mit der Dame, hinter einem Baume versteckt, als Zeuge beizuwohnen. Der Herzog macht seiner Frau von dem Gesehenen Mitteilung, und diese sagt auf dem nächsten Hoffest der Dame von Vergy eine ironische Schmeichelei, wie gut sie sich doch darauf verstehe, kleine Hunde abzurichten. Die unglückliche Frau, die sich von ihrem Geliebten verraten glaubt, stirbt vor Kummer, und der Ritter tötet sich an ihrer Leiche.



Der Herzog von Burgund belauscht das Stelldichein der Kastellanin von Vergy und ihres Geliebten. Nach einem geschnitzten Elfenbeinkästchen (erste Hälfte des 14. Jahrhunderts), im Louvre zu Paris.

In der berühmten Novelle erinnert die feine Analyse der Seelenstimmungen an moderne Dichtungen, besonders an die „Prinzessin von Kleve“ der Gräfin La Fayette.

Auch die geistlichen Herren waren der Liebe nicht abhold. Das kann außer dem Minnesang (vgl. S. 189) auch der „Streit zwischen Phyllis und Flora“ lehren, von denen jene einen mageren, armen, bleichen Ritter, diese einen wohlgenährten, gutsituierten Kleriker liebt. Die Frage, was besser sei, wird vor Amors Richterstuhl zum Austrage gebracht und zu gunsten des Klerikers entschieden. Sie war übrigens schon in einem lateinischen Gedichte des 11. Jahrhunderts behandelt worden, welches das „Liebeskonzil“ (Concilium Amoris) — so heißt das Gedicht — nach Remiremont verlegt. Die lateinische Dichtung hat nicht weniger als vier französische Nachahmungen gefunden, zwei davon in anglonormannischer Mundart.

Interessant, weil er die Formalitäten des Ritterschlags beschreibt, ist für uns der „Ritterorden“ (l'Ordene de chevalerie) oder „Hue de Tabarie“ (Tiberias in Palästina). Hue wird von Saladin gefangen genommen, schlägt diesen zum Ritter und erhält dafür seine Freiheit zurück. Das Gedicht ist später in Prosa aufgelöst, auch in Italien, England und den Niederlanden nachgeahmt worden.

Als selbständiger Zweig ist die Novelle geistlichen Inhalts, die Legende, anzusehen. Wie im Fablel der „Spielmann unserer lieben Frau“ vor dem Marienbilde seine schönsten Tänze

aufführt, den Körper hin und her windet und die Glieder verrenkt, nur um der Mutter Gottes seine Huldigung zu erweisen, so erzählt der Dichter **Gautier von Coincy** (geboren zu Amiens 1177, gestorben zu Soissons 1236) von der Jungfrau Maria, die er so schwärmerisch anbetet wie ein Minnesänger die Dame seines Herzens, die unglaublichsten Wunder und feiert sie, ein Gaukler der Rede, in den überschwänglichsten Ausdrücken, den mannigfaltigsten Bildern, den gesuchtesten Wortspielen (Replikationen, vgl. S. 213). Gautier war ein fruchtbarer Schriftsteller; aber alles, was er geschrieben hat, dient nur dem **einen** Zweck: der Verherrlichung der Gnadenmutter. Sein umfangreichstes Werk, die „Marienwunder" (Miracles de la sainte vierge), besteht aus 54, zum großen Teil auch in anderen altfranzösischen Bearbeitungen erhaltenen Legenden, die auf zwei Bücher verteilt sind, und ist uns in zahlreichen Handschriften überkommen, von denen einige mit herrlichen Miniaturen geschmückt sind. Da es auf den Tod Philipps II. anspielt, kann das Werk erst nach 1223 abgeschlossen worden sein. Die meisten der darin enthaltenen Legenden hat Gautier lateinischen Quellen nacherzählt, z. B. dem Hugo Farsitus und dem Priester Herman. Dabei läßt er die überlieferten Thatsachen der Hauptsache nach unangetastet, erlaubt sich aber neben wörtlichem Anschluß an die Vorlage auch eine freiere, zuweilen lebendigere und anschaulichere, noch öfter jedoch lediglich wortreichere Darstellung. Er legt den handelnden Personen Gespräche, häufig auch Selbstgespräche, in den Mund und schaltet Gebete ein, die er gern in lyrische Strophenform kleidet. Einen heftigen Haß hat er auf die Juden, die er am liebsten ganz aus Frankreich verbannt sehen möchte. Dem Schlusse jeder Legende hängt er ein Nachwort (queue) an, wo er sich in Form und Inhalt freier bewegt; wir gewahren da, daß der Dichter, den der Überschwang des Gefühls sonst in den Himmel trägt, doch mitunter auch eine recht spitze Feder hat und mit seinen satirischen Ausfällen stark verletzen kann. Den Lesern, welche daran Anstoß nehmen, empfiehlt er, diese Nachworte einfach zu überschlagen.

Gautier erzählt sehr ernsthaft die Geschichte von dem Mönch, der auf bösen Wegen wandelt und ins Wasser fällt, worauf zwischen Engeln und Teufeln ein Streit um seine Seele entsteht, was nach einer anderen französischen Quelle Uhland mit köstlichem Humor behandelt hat. Er bringt uns ferner die Geschichte eines jungen Mannes, der einer Statue der Maria seinen Verlobungsring ansteckt und, als er sich später verheiratet, die Statue an sein Bett treten und ihm mit zornigem Blicke den Finger mit dem Ring entgegenhalten sieht, was in mehreren modernen Novellen, am schönsten von Mérimée, nacherzählt worden ist. Mit großer Ausführlichkeit werden von Gautier die Wunder der heiligen Leocadia dargestellt, deren Reliquien in Soissons aufbewahrt wurden. Ein Roman von ziemlichem Umfang eröffnet das zweite Buch: die „Kaiserin von Rom" (l'Empereriz de Rome), eine Fassung der in allen abendländischen Litteraturen verbreiteten Erzählung, die uns unter dem Namen „Florence de Rome" schon bekannt geworden ist (vgl. S. 205). Die Kaiserin weist die Anträge ihres Schwagers zurück, wird von ihm nach der Rückkehr ihres Gemahls bei diesem verleumdet, entrinnt dem über sie verhängten Tod und erlöst schließlich als Ärztin diejenigen, welche die Ursache aller ihrer Verfolgungen gewesen waren, von schwerem Siechtum, worauf sich alles aufklärt. Diese im Mittelalter überaus verbreitete Erzählung, die man nach der Heldin in der ältesten deutschen Fassung die Crescentiasage nennt, ist von Gautier dadurch, daß er die Jungfrau Maria mehrfach in die Handlung eingreifen läßt, zu einem Teil seines Legendenwerkes gemacht worden.

Eine andere Legendensammlung, die „**Leben der alten Väter**" (Vies des anciens peres), beruft sich auf die lateinischen „Vitae patrum", hat aber ihre 42 Erzählungen zum Teil aus anderen Quellen geschöpft. Sie wurde gegen Ende des 13. Jahrhunderts mit einer anderen Sammlung ähnlichen Inhalts vereinigt.

Auffallend ist, daß sich noch kein moderner Dichter die ergreifende Erzählung vom Ritter mit dem Fäßchen zum Vorwurf genommen hat. Dem übermütigen Ritter, der „in seiner Sünden Maienblüte steht", wird zur Buße auferlegt, ein Gefäß mit Wasser zu füllen; aber alles Wasser, dem er das Gefäß

nahebringt, weicht zurück, bis er schließlich eine Thräne der Reue hineinweint; und sofort füllt sich das Fäßchen bis zum Rande.

Deutlicher noch als in der Legende macht sich die moralische Absicht der Dichter bemerklich, sobald diese allegorische Gestalten handelnd und redend auftreten lassen. An allegorischen Auslegungen fehlt es schon in den französischen Dichtungen des 12. Jahrhunderts nicht, wie denn schon Philipp von Thaon den „Computus" und den „Physiologus", Samson von Nantuil die Sprichwörter Salomos allegorisch gedeutet haben (vgl. S. 107, 108 und 113). Indessen schlossen sich diese Allegorien an den Inhalt lateinischer Texte an, während selbständig ersonnene Allegorien als Gegenstand besonderer Werke in Frankreich kaum vor dem 13. Jahrhundert aufkamen. Als einer der ersten Vertreter des selbständigen allegorischen Romans muß Raol von Houdan (vgl. S. 204) gelten, der also auf diesem Gebiete größere Bedeutung als auf dem des Arthurromans errungen hat.

Im „Roman von den Flügeln der Tüchtigkeit" (Romanz des eles de la proëce) will der Dichter, der lange geschwiegen hat, neue Worte sagen, um den Rittern ein Idealbild ihrer Pflichten vorzuhalten. Gar mancher ist stolz auf seine Tüchtigkeit und verachtet die Dichter und Spielleute, indem er sagt: „Wozu soll ich denen Geschenke machen? Bin ich nicht der mit dem großen Schild? Ich habe alles besiegt, bin der beste Turnierer und in der Handhabung der Waffen Gawain überlegen." Indessen durch bloße Tüchtigkeit kann er nicht zu hohem Ruhme gelangen; die Tüchtigkeit muß zwei Flügel haben, als rechten Freigebigkeit, als linken Höflichkeit. Und jeder dieser Flügel soll sieben Federn haben, die nun auch allegorisch ausgedeutet werden.

Im „Traum von der Hölle" (Songe d'Enfer) schildert derselbe Dichter zunächst ausführlich seinen Weg nach der Hölle. Sein erstes Nachtquartier ist in der Stadt Begierde, wo er bei Neid einkehrt. Von da gelangt er nach Gebrochenem Wort; hier ist Raub sein Wirt u. s. f. Als er endlich in der Hölle ankommt, hat deren Beherrscher gerade seine Vasallen, Dichter, Mönche, Bischöfe und Äbte, zu einem Feste einberufen, und sogleich beginnt das Mahl. Das Tischtuch ist aus Wuchererhäuten zusammengenäht, die Sitze werden von je zwei aufeinander liegenden Ketzern gebildet. Der erste Gang besteht aus besiegten Gerichtskämpfern mit Knoblauchbrühe, der zweite aus gespickten Wucherern, der alltäglichen Höllenmahlzeit. Dann wird ein Gang Raubmörder aufgetragen, noch rot vom Blut ermordeter Kaufherren, ferner geschmorte Ketzer, die für sehr lecker gelten. Als Käse werden ermordete Kinder serviert; als Wein trinkt man Gemeinheiten. Nach dem Essen wird ein Buch geholt, in dem das Leben der thörichten Menestrels verzeichnet steht. Der Dichter verspricht, das in dem Buche Gelesene später mitzuteilen; dann nimmt er von den Bewohnern der Hölle Abschied und erwacht.

Zu diesem „Songe d'Enfer" gibt es ein Gegenstück, „Songe de Paradis" (Der Traum vom Paradies), eine offenbare Nachahmung von Raols Dichtung. Das Werk, das Aussprüche Bernhards und Gregors anführt, ist wohl von einem Geistlichen verfaßt, der den von Raol in die Hölle versetzten Mönchen lieber einen Platz im Himmel anweisen wollte. Der Dichter nennt sich ausdrücklich einen Picarden und ist dies seinen Sprachformen nach auch wirklich gewesen. Merkwürdig ist, daß er sich mit Raol anreden läßt: vielleicht sollte das Gedicht für eine Fortsetzung des „Songe d'Enfer" gelten.

Während bis dahin die Allegorie vorwiegend in den Dienst der Moral und der Religion gestellt worden war, kam jetzt ein Dichter, Guillaume de Lorris, auf den Gedanken, ein moralisch indifferentes Thema in einem allegorischen Roman zu behandeln, nämlich die Liebe von ihrem ersten Erwachen bis zum endlichen Erringen des geliebten Wesens. So entstand der berühmte „Rosenroman" (Roman de la rose), der den Geschmack Jahrhunderte hindurch ungünstig beeinflußte und fast das einzige Werk der altfranzösischen Litteratur ist, das, die Stürme der Reformation und der Renaissance überdauernd, einen Leserkreis behalten hat und noch im 16. Jahrhundert durch Clément Marot neu herausgegeben wurde.

Guillaume erzählt einen Traum, den er hatte, als er im zwanzigsten Jahre seines Lebens stand. Ihm träumte, wie er im Mai in einer herrlichen Landschaft einen Fluß entlang ging und an einen Garten mit hoher Mauer gelangte, an deren Außenseite zehn Gestalten abgebildet waren: Haß, Treulosigkeit, Gemeinheit, Begierde, Geiz, Neid, Traurigkeit, Alter, Heuchelei und Armut, die einzeln beschrieben werden. Der Dichter wird dann durch eine kleine Thür von Fräulein Oiseuse (Müßiggang) in den Garten eingelassen und erfährt, daß dieser ihrem Freund, dem Herrn Vergnügen, gehört. Vergnügen erfreut sich gerade an einem Tanz und führt mit seiner Freundin Fröhlichkeit den Reigen. Höflichkeit fordert den Dichter ebenfalls zum Tanze auf, und Guillaume nimmt die Einladung an. Auf der anderen Seite von Fröhlichkeit tanzt der Liebesgott. Dessen zwei Bogen, einen schwarzen, häßlichen, und einen hellen, verzierten, trägt Süßer Blick, der dem Tanze zusieht, nebst fünf schönen Pfeilen: Schönheit, Edelsinn, Einfachheit, Gefälligkeit, schönes Gebaren, und fünf häßlichen: Hochmut, Gemeinheit, Scham, Verzweiflung, Neuer (d. h. wetterwendischer) Sinn. Nach dem Tanze schweift der Dichter durch den Garten und gelangt an eine Rosenpflanzung. Er wählt eine junge, reizende Knospe aus, die er gern pflücken möchte; doch hindert ihn Dornengestrüpp, sie zu erreichen. Als er sich der Knospe zu nähern sucht, trifft ihn der Liebesgott, der dem Dichter in einem Versteck aufgelauert hat, mit dem Pfeil Schönheit durch das Auge ins Herz. Ihn überläuft es kalt, und er stürzt ohnmächtig zur Erde. Als er wieder zu sich kommt, versucht er, den Pfeil herauszuziehen. Dies gelingt ihm auch mit dem Schaft, aber die Spitze bleibt stecken. Als er aufs neue nach der Knospe greift, trifft ihn ein zweiter Pfeil, bis ihn alle fünf schönen Pfeile verwundet haben, dazu als sechster Höflichkeit. Dann eilt der Liebesgott auf ihn zu, nimmt ihn als seinen Vasallen an, gibt ihm ausführlich die Gebote, die er als Amours Lehnsmann befolgen soll, und nennt ihm die Leiden, die den Liebenden treffen, sowie als Trostmittel Süßes Denken, Süßes Reden und Süßen Blick. Der Liebesgott verschwindet jetzt, aber ein junger Mann, Namens Schöner Empfang, der Sohn der Höflichkeit, lädt Guillaume ein, durch die Hecke zu treten, die ihn von den Rosen trennt. Schon will der Dichter auf die geliebte Knospe zueilen, da taucht der Hüter der Rosen, Dangier (Sprödigkeit), auf, der Böse Rede, Scham und Furcht als Genossen bei sich hat, und treibt den Liebenden durch Drohungen wieder aus der Hecke hinaus. Schöner Empfang verschwindet, und statt seiner erscheint Frau Vernunft, um dem Liebenden Vorwürfe zu machen, aber natürlich vergeblich. Guillaume erinnert sich vielmehr eines Rates, den Amour ihm gegeben hat, und schüttet einem Gefährten, Namens Freund, sein Herz aus. Dieser rät ihm, er möge Dangier zu versöhnen suchen, doch will ihm der Grimme den Zutritt zu den Rosen noch immer nicht gestatten. Erst als Edelsinn und Mitleid ihn gebeten haben, erlaubt er dem Liebenden, mit Schönem Empfang in das Innere der Hecke zu treten. Schöner Empfang will ihm zwar mit Rücksicht auf Keuschheit, die dagegen ist, nicht gestatten, die Rose zu küssen; doch legt sich Venus ins Mittel, und der Kuß wird bewilligt. Aber Eifersucht ist darüber aufgebracht und läßt nun über den Rosen eine feste Burg errichten, deren vier Thore von Dangier und seinen drei Kumpanen bewacht werden, und in deren Hauptturm Schöner Empfang eingekerkert wird. Mit den Klagen des Liebenden über dieses Unglück bricht die Dichtung unvollendet ab. (S. die Abbildungen, S. 211 und S. 212.)

Das Werk scheint gegen 1230 verfaßt worden zu sein; der Tod hat dem nicht viel mehr als fünfundzwanzig Jahre zählenden Dichter die Feder aus der Hand genommen. Wir wissen nicht, auf welche Weise er den Liebenden in die Festung gelangen lassen wollte, und auch die Erklärung der Allegorien, die er zu geben verspricht, hat er nicht mehr hinzufügen können. Er will in seinem Gedicht eine junge Dame verherrlichen, der er ein weniger erhabenes, aber nicht minder originelles Denkmal setzen möchte als Dante der Beatrice. Sein Gedicht weist von allen altfranzösischen Werken die größte Zahl der Handschriften auf, und bald zeigte sich der Einfluß des Werkes, z. B. bei Rustebuef. Doch hat der „Rosenroman" den Höhepunkt seines Ruhmes erst über vierzig Jahre später erreicht, nachdem er von Jehan de Meung eine umfangreiche Fortsetzung erhalten hatte.

Die Frage, inwieweit Guillaume in seiner Darstellung durch ältere Dichtungen beeinflußt worden ist, läßt sich nicht leicht beantworten. Was er mit den Werken en romans et en livre meint, in denen die Quelle Amors (la fontaine d'Amours) beschrieben sein soll,

wissen wir nicht. Dagegen erinnert das Fablel vom Liebesgott (du Dieu d'amour), das etwas älter sein könnte und gleichfalls in die Form eines Traumes gekleidet ist, vielleicht nicht zufällig an den „Rosenroman", obwohl von einer Quelle keine Rede darin ist. Der Palast des Liebesgottes hat im Fablel eine Brücke aus Rotrouenges (vgl. S. 174), einen Graben aus Seufzern; Liebesthränen fließen darin u. s. w. Diese Art der Schilderung hat Guillaume in den „Rosenroman" nicht herübergenommen, wohl aber scheint er die Einkleidung des Ganzen dem Fablel zu verdanken. Einiges hat er aus Christian von Troyes (z. B. dessen „Cligés"). Insbesondere aber hat er Ovid benutzt, vor allem die „Ars amandi" (für die Vorschriften des Liebesgottes) und die „Metamorphosen" (für die Schilderung des Neides, Narcissus und Echo). Die Gebote des Liebesgottes erinnern an Gedankenreihen des Kaplans Andreas (vgl. S. 149), und der Vergleich der Geliebten mit einer Rose war der Lyrik längst geläufig. Vielleicht am meisten aber verdankt Guillaume dem berühmten Einhorngedichte (vgl. S. 185) des Königs Thibaut, denn wir finden hier einige Hauptzüge des „Rosenromans" vor, die sich Guillaume aneignete. Doch ist sein Gedicht als Ganzes hinreichend ursprünglich und wird mit Recht zu den Zierden der altfranzösischen Litteratur gezählt. Es ist durchaus von einer edeln Reinheit beseelt. Die Schilderungen sind anmutig und zuweilen sogar anschaulich. Der Dichter verherrlicht die ritterliche Minne und verläßt nie die höfische Sphäre; doch ist die von ihm als Rose verherrlichte Dame wohl als unverheiratet zu denken, was die frische Natürlichkeit der Dichtung erhöht, die von ihrem allegorischen und abstrakten Beiwerke keineswegs erstickt ist. Nordfrankreich hat sich eben überhaupt nie so entschieden wie die Provence zu der Beschränkung der Minne auf verheiratete Frauen bekannt.



Der Liebesgott verwundet den Dichter (zum „Rosenroman"). Nach einer Handschrift aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 210.

Die unvollendet gebliebene Dichtung des Guillaume de Lorris umfaßt 4068 Verse. Um den Leser nicht in Spannung zu entlassen, hat ihr ein Unbekannter 80 Verse hinzugefügt.

Er erzählt, wie Mitleid mit Schönheit und anderen Gestalten erscheint, um den Liebenden zu trösten; sie sagen ihm, Eifersucht sei eingeschlafen, und Scham zum Trotz habe Venus ihnen die Thür geöffnet. Schönheit reicht dem Dichter die Rosenknospe, mit der er die Nacht über selige Stunden verbringt, bis sie Schönheit bei Tagesanbruch zurückverlangt.

Nur zwei Handschriften enthalten das Gedicht in dieser Form: in allen übrigen ist die kurze Fortsetzung durch eine sehr lange verdrängt, als deren Verfasser sich Jehan Clopinel aus Meung-sur-Loire nennt. Auch Jehan war ein Sohn des Orléanais und nicht viel älter als der frühverstorbene Guillaume. Seine Kenntnis des römischen Rechtes weist darauf hin, daß auch er seine Studien in Orléans begonnen hatte. Wenn aber Guillaume dort blieb, sich dort so recht in den Geist der klassischen Dichtung vertiefte und seinen Geschmack verfeinerte, so weist bei Jehan mancherlei darauf hin, daß er später auf die bedeutendste Hochschule des Mittelalters, die Universität Paris, übergegangen ist: sein encyklopädisches Wissen, seine umfassende Belesenheit, sein lebendiges Assimilationsvermögen, sein fortschreitender Denktrieb.

Guillaume hielt streng den Faden der Erzählung fest und erlaubte sich fast nirgends eine Abschweifung. Jehan dagegen lockert fortwährend den Zusammenhang der Handlung, kommt auf alles Mögliche zu sprechen, was gar nicht in den Roman hineingehört, und mutet der Geduld seiner Leser das Ärgste zu. Er hat so viel in das Werk hineingearbeitet, daß man diesen zweiten Teil des „Rosenromans" fast für ein encyklopädisches Werk in der Art von Brunettos „Tresor" halten möchte. Der erste Dichter verschmähte (außer im Eingange) gelehrte Citate, der zweite häuft sie und bringt sogar einige aus dem römischen Rechte bei. Jener ist immer zart und keusch, dieser scheut auch derbe Ausdrücke nicht. Jener verherrlicht die Frauen, dieser schmäht sie mit solchem Behagen, daß er fast im Mittelpunkt der üppig wuchernden frauenfeindlichen Litteratur jener Zeit steht. Jener vertritt die Anschauungen der feudalen Gesellschaft und ihrer aristokratischen Bildung, dieser schreibt für das aufstrebende Bürgertum, das derbere Kost vertragen kann und durch die Universalität seiner Interessen, die Kühnheit der Fragen, die es aufwirft, die Rücksichtslosigkeit, mit der es sie entscheidet, sich als treibende Kraft ausweist, der die Zukunft gehören wird. Erst die Erwägung, daß die Anschauungen Guillaumes in die Vergangenheit, die Jehans in die Zukunft weisen, macht es verständlich, daß zwischen beiden nur ein Zeitraum von vierzig Jahren liegt.



Der Liebesgott erteilt dem Dichter Vorschriften (zum „Rosenroman"). Nach einer Handschrift aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 210.

Jehan läßt bei weitem den größten Teil seines Romans aus Reden bestehen, die er den auftretenden Personen in den Mund legt. Fast den gesamten Raum nehmen die sechs Reden ein, die Vernunft, Freund, Verstellung, die Alte, Natur und Genius halten. Obwohl Jehan hier und da eine Stelle aus den von ihm benutzten Quellen (Alanus, Ovid, Cicero, Boëthius u. a.) wörtlich wiedergibt, steht er ihnen doch vollkommen frei gegenüber und opfert niemals sein selbständiges Urteil. Er erlaubt sich auf Schritt und Tritt, die benutzten Texte zu ändern, sie nach Belieben auf Grund anderer Quellen oder eigener Gedanken zu erweitern oder zu verkürzen. So ist es ihm gelungen, allem, was er sagt, den Stempel seines Geistes aufzudrücken. Er ist Meister nicht nur der äußeren Schilderung, sondern auch seine psychologischen Ausführungen sind voll treffender Beobachtungen, voll feiner Züge, die ihn als einen Kenner des Menschenherzens, auch des weiblichen, zeigen.

So bewahrt sich Jehan bei all seiner Buchgelehrsamkeit doch volle Unabhängigkeit des Denkens. Er stellt sich in vielen und wichtigen Fragen in Gegensatz zu den herrschenden Anschauungen, verwirft die Traumdeutung und den Gespensterglauben, ist ein Gegner des Cölibats, der Bettelorden, der Klöster und der Enthaltsamkeit, die den Forderungen der Natur zuwiderläuft, und glaubt nicht an Zauberei. Schade, daß er den Stoff so wenig zu beherrschen verstand, daß er glaubte, so viel Verschiedenartiges in den „Rosenroman" hineinstopfen zu müssen, daß sein Ausdruck zuweilen allzu wortreich und oft von cynischer Derbheit ist! Denn er erörtert die schwierigsten Fragen in französischer Sprache mit spielender Leichtigkeit und drückt sich so logisch

treffend, so originell und pikant, so bilderreich aus, daß man ihm oft mit Vergnügen folgt und sich über das Zickzack zahlreicher Seitenwege durch Dick und Dünn führen läßt. Mit welcher Beredsamkeit und Wärme setzt dieser Rousseau des Mittelalters die Natur in ihre Rechte ein, predigt er die freie Liebe und die Verachtung der Weiber! Gerade hieran knüpfte das 14. Jahrhundert an, und es ist damals und noch mehr im 15. Jahrhundert eine umfangreiche Litteratur entstanden, die sich teils die Widerlegung der Ansichten Jehans über die Frauen, teils deren Verteidigung zur Aufgabe stellte.

Mit nie erkaltendem Eifer hat man durch Jahrhunderte den „Rosenroman" gelesen und angestaunt, dem Marot, Rabelais und Mathurin Régnier vielleicht mehr verdanken als irgend einem französischen Werke vor ihnen. Noch im Jahre 1503 wurde die Dichtung von Molinet in Prosa aufgelöst und ihrem Inhalt eine mystisch-religiöse Deutung untergeschoben, und auch im Auslande fand das Werk Nachahmungen, in Italien durch Durante („Il Fiore"), in Holland durch Hein van Aken, in England durch Chaucer.

Nach dem „Rosenroman" hat Jehan noch andere Werke verfaßt: eine Übersetzung des Vegetius (1284) für Jean de Brienne, Grafen von Eu, — ein Dichter aus Besançon, Jehan Prioraz, brachte sie 1290 in Verse — ferner Übertragungen der „Wunder Irlands" des Girald von Barri, des Briefwechsels zwischen Abailard und Heloïse, der „Geistlichen Freundschaft" Aelreds, endlich der „Consolatio philosophiae" des Boëthius. Das letzte dieser Werke schrieb er für seinen Gönner Philipp den Schönen, und auch Karl von Anjou preist er in einer Weise, daß wir annehmen müssen, er habe an ihm einen Beschützer gehabt.

Frei gedichtet hat er nur noch sein „Testament" (Testament; zwischen 1291 und 1295) in vierzeiligen einreimigen Alexandrinerstrophen mit dem kürzeren, in achtzeiligen Strophen und Achtsilblern nach dem Schema aaab cccb gedichteten „Kodizill" (Codicille). Diese Dichtungen sollen dem Himmel gegenüber frivolere Verse wieder gut machen, die er in seiner Jugend verfaßt hatte; wahrscheinlich sind sie seine letzten Werke. Er ist vor dem November 1305 gestorben; vielleicht nicht lange vorher, denn damals wurde das Haus des verstorbenen Jehan de Meung in der Rue Saint-Jacques zu Paris den Dominikanern schenkungsweise überlassen.

An das Ende des 13. und in den Anfang des 14. Jahrhunderts gehören noch zwei Dichter, die als die letzten Vertreter des Fablels gelten dürfen und daneben hauptsächlich die Gattung des moralisierenden allegorischen Dit (vgl. S. 143) gepflegt haben.

Baudouin nannte sich von Condé bei Valenciennes und war Menestrel von Beruf am Hofe der Margareta von Flandern. Wir haben von ihm 24 Dichtungen sehr verschiedenen Umfanges, aber von gleichem Stil und Charakter. Die Gedanken sind meist in die Form der Allegorie gekleidet: das Gedicht vom Mantel (le Mantiel) z. B. beschreibt den Mantel der Ehre, der mit Tapferkeit gefüttert, mit Ruhm überzogen und von den Händen der Edeln zugeschnitten und genäht ist. Nur drei Gedichte Baudouins sind strophisch, die übrigen sämtlich in kurzen Reimpaaren verfaßt. Das längste („Das Minnegefängnis", la Prison d'amours) enthält lyrische Refrains als Einlagen. Die Reime Baudouins sind leonyme (d. h. zweisilbige), und sein Ausdruck ist dadurch geschraubt geworden, daß sich der Dichter bemüht, dieselbe Silbe möglichst häufig wiederkehren zu lassen. Sein kürzestes Gedicht, das „Dit de la pomme" (Gedicht vom Apfel), zählt nur zwölf Verse, aber die Silbe mor kehrt nicht nur in allen Reimworten, sondern auch außerdem sechsmal, also zusammen achtzehnmal, wieder. Diese Geschmacksverirrung, von den Provenzalen Replikation genannt, findet sich hier und da schon bei Christian, war aber hauptsächlich durch Gautier de Coincy (vgl. S. 208) in die Mode gebracht worden.

Jehan de Condé, Baudouins Sohn, gehörte als Knappe und Menestrel zu dem Hofstaat des Grafen Wilhelm vom Hennegau (gest. 1337). Die meisten seiner Dit — wir haben 75 von ihm — bewegen sich in ähnlicher Richtung wie diejenigen seines Vaters, doch ist seine Sprache natürlicher. In den Dichtungen beider Condé zeigen sich Anklänge an die Gedichte des Rustebuef (s. unten) und an den „Rosenroman".

In den Werken dieser zwei Dichter haben wir bereits einen Teil der sehr umfangreichen moralisierenden Litteratur dieser Periode kennen gelernt. Das meiste davon darf hier unerwähnt gelassen werden, weil es unbedeutend und langweilig ist.

Von nachhaltiger Wirkung waren jedoch die Dichtungen des Mönches Bertremiel, der als Einsiedler von Molliens (bei Amiens, Renclus de Molliens) bekannt ist und noch gegen Anfang der Periode in derselben Strophe wie Elinand (vgl. S. 157) in zwei Gedichten, „Carité" (Caritas, Barmherzigkeit) und „Miserere" (Erbarme dich), in eindringlicher, aber oft geschraubter Sprache zur Buße auffordert.

Was die Moraldichter durch gütliches Zureden zu erreichen suchten, das erstrebten die satirischen Dichter durch Anwendung scharfer Waffen. Hier steht in erster Linie Rustebuef, ein Spielmann, der von den Fehlern seines Standes, dem Hang zum Trinken und Spielen, nicht frei war, aber durch die Festigkeit seines Charakters noch heute unsere Achtung, durch die Macht seines Wortes noch jetzt unsere Bewunderung erzwingt. Daß er bei Sergines in der Champagne geboren worden sei, ist bloße Vermutung. Später finden wir ihn in Paris, wo er um 1250 als Dichter auftrat und bis 1285 an den Zeitereignissen lebhaften Anteil nahm. Wenn es ihm zuweilen schlecht ging, so war das kein Wunder: er wußte einen guten Trunk und eine gute Mahlzeit zu schätzen und war dem Würfelspiel nicht weniger ergeben als die meisten seiner Kollegen vom Saitenspiel. In einer Bittschrift an Alfons, Grafen von Poitiers (1241—71), den Bruder des heiligen Ludwig, seinen Hauptgönner, schildert er sein Elend sehr drastisch.

> Sein Pferd hat das Bein gebrochen, er selbst leidet am Auge und muß zu Bett liegen. Seine Frau hat ihn noch obendrein mit einem Kinde beschenkt. Schon sind die Möbel verpfändet, und er kann weder die Amme, der er das Kind in Pflege gegeben hat, noch den Hauswirt, der die Miete verlangt, bezahlen.

Zu Rustebuefs Gönnern gehörte auch die älteste Tochter Ludwigs IX., Isabella (gest. 1271), die Gattin des Königs Thibaut V. von Navarra. Für sie schrieb er auf Bestellung des Connetable der Champagne, Erart de Valery, ein Leben der Heiligen Elysabel (Elisabeth) und wahrscheinlich auch eine Klage über den Tod Thibauts V. (gest. 1270), dessen Vater Thibaut der Liederdichter (vgl. S. 183) gewesen war. Fast gleichzeitig dichtete er eine tiefempfundene Klage auf den Tod seines Gönners Alfons von Poitiers.

Rustebuef ist als Schriftsteller sehr vielseitig gewesen. Wir haben von ihm ein Mirakelspiel, einige derbe, aber lebendig erzählte Fablels, zwei längere Legenden (die erwähnte von Elisabeth und eine andere über die Ägypterin Maria, die freilich nur die Bearbeitung eines älteren Gedichtes ist), endlich religiöse und moralisch-allegorische Gedichte. Am meisten aber ziehen uns von seinen poetischen Leistungen diejenigen an, welche die damaligen Zeitverhältnisse schildern und auf bestimmte Personen oder historische Begebenheiten Bezug nehmen. Die meisten dieser Gedichte lassen sich als Satiren bezeichnen.

> In mehreren tadelt er die religiösen Orden, daß sie Schätze aufhäufen, Frömmigkeit nur erheucheln und dergleichen. Rücksichtslos deckt er Schäden der Kirche auf und verschont selbst den Papst nicht. Dagegen hegt er große Sympathie mit den Pariser Studenten und hat sich auch in dem Streite der Universität mit den Bettelorden voller Energie und Begeisterung auf die Seite jener gestellt. Die Dominikaner hatten vom Bischof von Paris an der Universität zwei theologische Lehrstühle erlangt und erklärten dann,

sich an die Satzungen der Universität keineswegs binden zu wollen. Als darauf die Universität beschloß, die Eindringlinge wieder zu entfernen, beschwerten sich diese beim Papst und verdächtigten die Gesinnung der Universität gegen König und Kirche. Der eifrigste Verteidiger der Universität war Rustebuefs Gönner Guillaume de Saint-Amour, der vom Lehrstuhle herab und mit der Feder die Bettelorden angriff. Er wandte sich besonders gegen eine Schrift, die „Einführung ins ewige Evangelium" (Liber introductorius in Evangelium aeternum), die ein Joachimit verfaßt hatte, und setzte ihr sein „Buch von den Gefahren der letzten Zeiten" (De periculis novissimorum temporum) entgegen, ein Werk, das auch ins Französische übertragen wurde, und dem später Jehan de Meung für den „Rosenroman" die schärfsten Waffen entnahm, mit denen er den Bettelmönchen zu Leibe ging. Der Papst verurteilte beide Bücher, verfolgte jedoch nur den Verfasser des letzteren: auf sein Betreiben wurde Guillaume 1256 vom König mit Absetzung und Verbannung bestraft und durfte erst unter Papst Clemens IV. wieder nach Paris zurückkehren. Dies gab Rustebuef zu der Erklärung Anlaß, Guillaume sei mit Unrecht verbannt worden, denn der Papst habe kein Recht über ihn, und der König verurteile ihn ohne gerichtliches Verfahren. In diesem Zusammenhang ist es auch wahrscheinlich, daß Papst Alexander IV. die Gedichte Rustebuefs gemeint hat, als er in einer der Bullen, die er gegen die Universität Paris erließ, auch gegen französische Lieder und Reime eiferte, die gegen die Bettelmönche gerichtet waren. Rustebuef selbst beklagt sich darüber, daß Paris gezwungen sei, seine Gedichte heimlich zu lesen, und daß er nicht mehr frei reden dürfe.

Rustebuef begeistert sich für die Kreuzzüge, für den Grafen Eudes von Nevers, der 1265 im heiligen Lande starb, für Jofroi de Sergines, den heldenmütigen Verteidiger von Akka. Er beklagt den Sturz des lateinischen Kaisertums, fordert die Kaiser und Könige auf, einen neuen Kreuzzug zu unternehmen, und ruft die Ritter und Knappen zur Unterstützung Karls von Anjou auf im Kampfe gegen Manfred und Konradin. In „La Voie de Tunes" (Reise nach Tunis) haben wir ein Kreuzlied, das zur Beteiligung an dem letzten Kreuzzug anspornt und an Begeisterung hinter den Kreuzliedern des 12. Jahrhunderts nicht zurücksteht. Der unglückliche Ausgang dieser Unternehmung veranlaßte den Dichter, die Könige von Frankreich und England zu einem neuen Zuge nach Palästina anzuregen, wo Akka vergebens auf Entsatz hoffe. Die Stimmung, die damals im Volke herrschte, führt uns der Streit lebhaft vor Augen, in dem Rustebuef einen Kreuzfahrer und einen Gegner des Kreuzzuges ihre einander entgegenstehenden Ansichten aussprechen läßt.

Rustebuefs Sprachgewandtheit, die subjektive Prägung aller seiner Äußerungen, die Kritik der Bettelorden erwecken ihm unsere Sympathie und lassen ihn zuweilen moderner erscheinen, als er in der That war. Er hat verschiedenartige Formen angewandt: das Dit, das kurze Reimpaar, mehrere Strophenarten, mehrmals die Elinandstrophe (vgl. S. 157), am liebsten aber die Richeutform (vgl. S. 191), die er mit großem Geschicke handhabt. In seinen früheren Werken machte er von der Replikation einen störenden Gebrauch. Sein Einfluß war ein nachhaltiger, besonders auf Jehan de Meung und die Condés. Seine religiösen Lieder und seine Legenden gehören wohl zumeist erst in die Zeit nach 1270.

In einem Gedichte klagt Rustebuef, auf das Gebiet der Tierfabel übergreifend, über Renart, der die Macht an sich gerissen und den Löwen zu täuschen gewußt habe. Diesen Gedanken hat der anonyme Verfasser von „Renarts Krönung" (Couronnement Renart) weit ausgesponnen.

Hier begibt sich Renart zu den Dominikanern und Franziskanern und unterweist sie in der Kunst der renardie (Lüge, Heuchelei, Überlistung u. s. w.). Als er dann von der Erkrankung des Löwen hört, verkleidet er sich als Mönch und weiß den Sterbenden so zu berücken, daß dieser ihn statt des Leoparden zu seinem Nachfolger bestimmt.

Noch weiter ausgeführt ist die Handlung in dem „Neuen Renart" (Renart le Nouvel), den Jaquemart Gielee 1288 in Lille begann und ein paar Jahre später vollendete. Der Roman gehört zu denen, in welche Lieder (mit Musiknoten) eingelegt sind (vgl. S. 156).

Hier sind die Tiere zum großen Teil nur verkleidete Menschen. Zweimal wird Renart in seiner Burg belagert: das erste Mal, weil er den Wolf und dessen Sohn im Turnier getötet hat, das zweite Mal, weil er der Geliebten des Königs mit Erfolg den Hof machte. Er gibt den Dominikanern und

Franziskanern. Als die ihn zum Ordensgeneral wünschen, zwei seiner Söhne in diese Stellungen und wird dann aber von den Hospitalitern und Templern als Großmeister begehrt. Der Papst, an den sich die Parteien wenden, entscheidet, Renart solle unter sie geteilt werden; doch wird schließlich Renarts Vorschlag angenommen, wonach er sich auf der einen Seite als Hospitaliter, auf der anderen als Templer kleiden will (s. die untenstehende Abbildung.)

Ein wunderliches Werk kolossalen Umfangs (50,000 Verse) ist endlich der „Renart le contrefait“ (Der nachgeahmte Renart). Von einem Kleriker aus dem dichtergesegneten Troyes in den Jahren 1319—22 verfaßt, ist er von 1328—41 einer Umarbeitung durch den Verfasser selbst unterzogen worden, der, als er das Werk begann, vierzig Jahre alt war.

Die Abenteuer des Fuchses dienen hier nur als Vorwand, um alle möglichen Erzählungen und [illegible] aneinander zu reihen, die meist mit Renart gar nichts zu thun haben. Der Verfasser hat unter anderem, zum Teil in Prosa, einen Abriß der Weltgeschichte, dem Löwen vom Fuchs erzählt, und manche seiner früheren Werke eingelegt. Er schreibt für das aufklärungsbedürftige Bürgertum. Als kleine Probe seiner zahlreichen Anekdoten sei hier der Geschichte von den beiden Blinden in Rom gedacht, von denen einer an Gott, der andere an den Papst glaubt. Der Papst hört von ihnen und spendet jenem eine mit Kapaun, diesem eine mit Silbergeld gefüllte Pastete. Da von der Kapaunpastete der schönere Duft ausströmt, veranlaßt der an den Papst glaubende Blinde seinen Genossen, mit ihm zu tauschen. Er verzehrt den Kapaun mit Behagen, um dann freilich, als der andere die Geldpastete öffnet, den Handel zu bereuen. Gemeint ist offenbar, daß der Papstverehrer im diesseitigen Leben den Vorzug hat, im jenseitigen dagegen der Gottgläubige.



Ein Templer in Unterredung mit dem Papst, neben dem Renart sitzt (zu „Renart le Nouvel“). Nach einer Handschrift aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris.

Eine Tierdichtung, die ausnahmsweise nicht an Renart anknüpft, ist der Roman vom „Pferde Fauvel“ (d. h. Falber, s. die Abbildung, S. 217), dessen zwei Bücher von zwei Verfassern 1310 und 1314 geschrieben wurden, deren Namen nicht feststehen.

„Fauvel“ (wohl mit Anspielung an das Wort faus, „falsch“) könnte gleichsam eine weitere Ausführung des bekannten Satzes von Beaumarchais sein: „Médiocre et rampant on parvient à tout“ (Die kriechende Mittelmäßigkeit bringt alles fertig): alles, vom Papst bis zu dem niederen Klerus, will Fauvel striegeln (torchier Fauvel war seitdem eine beliebte Redensart), d. h. der Falschheit huldigen. Mit kräftigen Worten wendet sich der Dichter, der die Politik Philipps des Schönen angreift, zugleich gegen die Templer und den Papst. Wenn er sagt, daß der Papst an der Spitze von Fauvels Anbetern stehe und dem König trotze, daß Fauvel für ihn das Geld der Christenheit eintreibe, so daß Sankt Peters Barke fast unter der Last der Goldstücke untergehe, daß statt der Armut der Apostel jetzt der hoffärtige Prunk der Kardinäle die Kirche beherrsche, so wird man an die markigen Worte Luthers und der Reformatoren erinnert.

Das Streben der Laien nach gelehrten Kenntnissen hat einige naturwissenschaftliche Werke in Versen hervorgerufen, von denen das „Bild der Welt“ (Image du monde, s. die Abbildung, S. 218) von Gautier von Metz das verbreitetste war. Es erhielt seinen Titel nach der „Imago mundi“ des Honorius von Autun, die es neben anderen Quellen benutzte, und wir haben von ihm eine kürzere und eine längere Fassung, jene von 1245, diese von 1247; vielleicht beruht die letztere auf einer vom Dichter selbst vorgenommenen Umarbeitung. Das Werk wurde mit 28 Illustrationen ausgestattet und ist in drei Bücher geteilt, die einen Abriß der Kosmogonie, der Geographie und der Astronomie enthalten. In einer Handschrift ist es dem Bruder des heiligen Ludwig, Robert von Artois, gewidmet. Später wurde es in Prosa aufgelöst und zweimal ins Hebräische übersetzt.

Lebhafter noch als für die Naturwissenschaft war das Interesse für die Weltgeschichte. Philipp Mousket aus Tournai schrieb in kurzen Reimpaaren eine Geschichte Frankreichs von der Einnahme Trojas bis zum Jahre 1242. Dieses Werk hat für die ältere Zeit litterarischen Wert, da es zahlreiche Chansons de geste benutzt, darunter solche, die uns nicht erhalten sind, für die spätere, von der Thronbesteigung des Philipp August an, historischen Wert als Geschichtsquelle. Dieser wächst um so mehr, je mehr sich die Darstellung der Zeit des Verfassers nähert, der zwar aus Flandern gebürtig war, aber ganz den französischen Standpunkt einnahm.

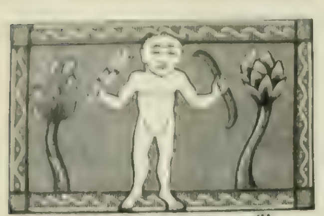
Als 1304 die Stadt Orléans 420 Sergants d'armes (Gardisten) zum Heere des Königs zu stellen hatte, übertrug sie einem von ihnen die Fahne der Stadt: dem noch jungen Guillaume Guiart, gebürtig aus Orléans selbst. Er machte unter Philipp dem Schönen den Feldzug nach Flandern mit, wurde Ende 1304 verwundet und in Arras verpflegt. Da benutzte er die unfreiwillige Muße zur Abfassung einer Chronik, die sich gegen eine andere, wahrscheinlich ebenfalls französische Reimchronik richten sollte, weil diese den Krieg vom vlamischen Standpunkt erzählt und manche Thatsachen entstellt hatte. Den ersten Entwurf seiner Reimchronik vernichtete er, als Freunde ihm sagten, für die frühere Geschichte Frankreichs müsse er die historischen Schriften in Saint-Denis zu Rate ziehen, wenn er nicht bloße Fabeln bringen wolle. So machte er sich im Frühjahr 1306 mit Benutzung der Quellen von Saint-Denis aufs neue an die Arbeit und beendigte sie im Jahre 1307. Er beginnt mit Philipp August und nennt das Werk „Branche des royaux lignages" (Zweig der Königsgeschlechter). Diese royaux lignages sind die sechs Könige, die von Philipp August und Isabel vom Hennegau abstammen, einer Nachkommin Karls des Großen, durch die nach einer damals weit verbreiteten und auch von Guiart geteilten Ansicht die Usurpation des französischen Thrones durch die Capetinger erst legitimiert wurde. Guiart benutzt Jean de Prunai, Rigord, Vilehardoïn und die Chronik von Saint-Denis. Mit der Behandlung des Jahres 1296 bekommt sein Werk originalen Wert. Leider hat er leonyme Reime gesucht und dem Ausdruck dadurch zuweilen Zwang anthun müssen. Doch hat ihn dies nirgends dazu geführt, die Wahrheit zu entstellen. Er schildert mit großer Lebendigkeit und mit farbenreicher Anschaulichkeit und ist sich der Aufgabe des Historikers hinsichtlich der Bestimmtheit und Gewissenhaftigkeit



Das Pferd Fauvel, als Sinnbild der Falschheit, sitzt gekrönt auf einem Thron. Nach einer Handschrift des 14. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 216.

seiner Angaben wohl bewußt. Später ließ er sich in Paris nieder und vertauschte das Handwerk des Soldaten mit dem des Sängers.

Geffroi von Paris, von dem auch noch andere Gedichte herrühren, hat in Paris die Ereignisse von 1300 bis 1316 in seiner Reimchronik aufgezeichnet, die er in den Jahren 1313 bis 1317 verfaßt hat. Das Gedicht ist wie ein Annalenwerk redigiert und ohne litterarische Bedeutung, doch inhaltlich wertvoll. So erfahren wir z. B., daß im Jahre 1313 in Paris zu Ehren des Königs und seiner Gäste Szenen aus der Bibel und aus dem „Renart“ als lebende Bilder aufgeführt worden sind.













Eine Seite aus der „Image du monde“ von Gautier von Metz. Nach einer Handschrift vom Jahre 1276, in der Bibliothek Sainte Geneviève zu Paris. Vgl. Text, S. 216.

Im Verlaufe dieser Periode drängt sich in der Poesie das lehrhafte Element immer mehr in den Vordergrund. Man hascht nach kunstvollem Reim und gesuchtem Ausdruck, man handhabt mit steigendem Behagen die Marionetten der Allegorie. Alles dies tritt uns in der Folgezeit noch verstärkt entgegen und wird auch von den mit wirklichem Kunstsinn begabten Dichtern nicht immer vermieden. Im allgemeinen imponiert diese Litteratur mehr durch die Masse als durch inneren Wert. Sehr reichhaltig ist die erbauliche und die moralisierende Dichtung vertreten. Einzelne Heiligenleben sind uns in acht verschiedenen Bearbeitungen, wie das der Margarete, oder gar in zehn, wie das des Eustathius-Placidas, erhalten, von denen allerdings die ältesten noch im 12. Jahrhundert verfaßt sind. Ein weites Feld beanspruchen die biblischen Erzählungen, die Marienwunder, in denen die Mutter Gottes aus dem Jenseits hervortritt, um in Verhältnisse des irdischen Lebens thätig einzugreifen, die Heiligenwunder, in denen meist die heilende Kraft der Reliquien ihre Wirkung ausübt. Auch die Bettelmönche haben sich an dieser Litteratur beteiligt und, da sie sich an die breiten Schichten des Volkes wandten, oft der französischen Sprache vor der lateinischen den Vorzug gegeben. Einzelne von ihnen werden wir noch

unter den Prosaschriftstellern kennen lernen. Wir haben zahlreiche Satiren auf die einzelnen Stände mit moralischen Strafreden, und schon vor Jehan de Meung haben viele Dichter das weibliche Geschlecht zur Zielscheibe ihres Spottes gewählt, worin sich eine Reaktion gegen den ritterlichen Frauendienst Luft zu machen scheint.

Gegen das Ende der Periode nimmt die Litteratur vielfach ein anderes Gesicht an. Von den Formen des versifizierten Romans erhält sich nur die langatmige Alexandrinerlaisse des verwässerten Volksepos. Der Abenteuerroman in kurzen Reimpaaren tritt zurück, der Arthurroman in Versen kommt ganz aus der Mode. Das Fablel verschwindet mit seinen Trägern, den Spielleuten vom alten Schlag. In der Lyrik werden die Formen des ritterlichen Minnesangs von neuen Formen abgelöst, die den bürgerlichen Kreisen der dichtenden Puys entstammen.

Die Sprache der Wissenschaft und der höheren Bildung bleibt immer noch das Latein; doch gewinnt ihm die Volkssprache mehr und mehr litterarischen Boden ab. Dieses gilt auch von der französischen Dichtung; doch hat die französische Prosa nach dieser Richtung hin noch weit größere Erfolge aufzuweisen.

---

6. Die Prosa.

Während uns das 12. Jahrhundert nur wenig französische Originalprosa hinterlassen hat, zumal wenn wir von Texten absehen, die uns nur in überarbeiteter Gestalt vorliegen, weist das 13. Jahrhundert bereits eine weit größere Anzahl französischer Prosawerke auf, obgleich die Übersetzungen auch jetzt noch im Übergewicht sind. Der Schriftsteller Pierre von Beauvais, von dem uns auch acht Gedichte (Heiligenleben und dergleichen) erhalten sind, übertrug für den Bischof von Beauvais, Philipp de Dreux (1180—1217), ein Tierbuch, für Guillaume de Cayeux die lateinische Karlsreise (vgl. S. 28), für den Grafen Renaut von Boulogne den Pseudoturpin (vgl. S. 163; 1206), für die schon oben (S. 155 und 164) genannte Gräfin Yolant von Saint-Pol die „Translatio“ (Überführung der Gebeine) und die „Miracula Sancti Jacobi“ (Wunder des heiligen Jakob, 1212). Im Pseudoturpin sagt Pierre, der Graf habe ausdrücklich eine reimlose Übersetzung gewünscht, weil der Reim gewöhnlich durch Worte hergestellt werde, die nicht in der Vorlage stünden.

Übertragung der auf Seite 218 stehenden Handschrift:

S'i a gens ki ont la nat*ure*	Und es gibt Leute, die die Natur
D'ome *et* de feme la faiture,	des Mannes und die Gestalt der Frau haben,
Autres ki ont cornes ou fro*n*t	Andre, die Hörner an der Stirn haben
Et piés [tes] *com*me chieures ont.	und Füße so wie die Ziegen haben.
Gens i a de . xii . piés g*r*ans	Leute gibt es zwölf Fuß hoch
Et feme [lies femes] de . v . ans portans,	und Weiber mit fünf Jahren tragend,
Mais dedens . viii . ans [en]vieilliss*en*t	aber binnen acht Jahren altern sie
Et des lors lor vies fenissent.	und enden schon dann ihr Leben.
M*out* i a par [lies par i a] oribles bestes,	Es gibt gar schreckliche Tiere,
Ki ont cors d'o*m*me *et* de chien testes,	die Menschenleiber und Hundsköpfe haben,
Ki a lor ongles tout areste*n*t	die mit ihren Nägeln alles festhalten
Et de peaus de bestes se ueste*n*t	und sich in Tierhäute kleiden;
Vois ont si *com*me abai de chien.	sie haben Stimmen wie Hundegebell.
S'i resont li Chitopliën,	Auch sind dort die Chitoplien[1],
Ki de corre passe*n*t le vent	die im Laufen den Wind übertreffen
Et n'o*n*t ke . i . seul pié seule*ment*,	und nur einen einzigen Fuß haben,
Do*n*t la plante *est* si longe *et* [tilge si] large,	dessen Sohle so lang und breit ist,
Qu'il s'e*n* coeure *con* d'une targe,	daß er sich damit bedeckt wie mit einem Schild
Et s'en aombre p*or* le chaut,	und sich damit beschattet wegen der Hitze,
Q*u*ant desor lui le tie*n*t en haut.	wenn er ihn über sich empor hält.

[1] Soll heißen Schattenfüßler, Skiapodae.

Bald schon wagen sich die Übersetzer an die schwierigsten Aufgaben. Um 1235 wurde in Paris unter Benutzung der bereits vorhandenen Übersetzungen einzelner Bücher, die man nur zu revidieren brauchte, die ganze Bibel übertragen, wohl auf Veranlassung der Universität. Ein noch umfangreicheres Werk war die Übersetzung des gesamten Corpus juris, die wohl auf die Anregung König Ludwigs des Heiligen zurückzuführen ist. Noch vor der Mitte des 13. Jahrhunderts fand auch der Codex Justiniani nebst der umfangreichen Glosse des Accursius einen Übersetzer, wenn diese Riesenarbeit wirklich das Werk eines Einzelnen ist. Etwas jünger scheint die Übersetzung der Dekretalen zu sein.

Eine Leistung von ähnlicher Bedeutung war die Geschichte der Kreuzzüge in französischer Sprache. Auch dieses Werk, von Joinville als „Livre de la Terre Sainte“ angeführt, war zunächst nur eine Übersetzung der lateinischen „Historia Hierosolymitana“ (1095—1183) des Erzbischofs Wilhelm von Tyrus (gest. 1184), einer der bedeutendsten geschichtlichen Darstellungen des ganzen Mittelalters. Den Übersetzer nennt Du Cange — wir wissen nicht, mit welchem Rechte — Hugues Plagon. Seine Arbeit, die in den Anfang des 13. Jahrhunderts hinaufzureichen scheint, und die man oft, aber wenig passend, nach ihrem Anfang als „Livre d'Eracles“ (Buch von Eracles) citiert, ist sehr geschickt gemacht: der Verfasser verrät ein gutes Verständnis des Lateinischen, weiß aber einen echt französischen Stil zu bewahren.

Das umfangreiche Werk wurde zu wiederholten Malen fortgesetzt. Seine erste Fortsetzung war ursprünglich als selbständiges Werk vorhanden: es ist die sogenannte Chronik Ernols, die Ernol, ein Knappe Balians von Ibelin, auf dem Schlosse Lacaimon bei Akka verfaßte. Ernol wird mit einiger Wahrscheinlichkeit mit Ernol de Giblet (Biblos in Syrien) identifiziert. Seine Chronik erzählt hauptsächlich den dritten Kreuzzug, gibt jedoch auch eine kurze Darstellung der ersten Kreuzzüge. Sie wurde in Frankreich von Bernart, dem Schatzmeister des Klosters Corbie, überarbeitet. Wie weit sie ursprünglich reichte, wissen wir nicht. Als Fortsetzung des „Livre de la Terre Sainte“ ist sie einmal bis zum Jahre 1228, ein andermal bis 1231 geführt worden. Eine weitere Fortsetzung von Wilhelms Werk, die bis 1248 reicht, hat einen Ritter, eine letzte, welche die Erzählung bis zum Jahre 1275 fortspinnt, einen Geistlichen — beide lebten im Oriente — zu Verfassern.

Neben den Prosaroman tritt im 13. Jahrhundert auch die Prosanovelle. Hier ist „Aucassin und Nicolete“ (s. die beigeheftete Tafel „Zwei Seiten aus ‚Aucassin und Nicolete‘“) in den Vordergrund zu stellen, nicht nur, weil dieses Werk das vollendetste der ganzen Gattung ist, soweit die damalige Litteratur in Betracht kommt, sondern auch weil es in der That einen altertümlicheren Eindruck macht als die übrigen, nicht sehr zahlreichen Novellen dieser Zeit. Die prächtige Leistung eines kunstsinnigen, echten Dichters erinnert dadurch an den Ursprung der Prosanovelle aus der Versnovelle, daß sie die Prosa mit Versen abwechseln läßt und daher vom Verfasser selbst ein cantefable genannt wird. Ihre Verse sind nicht die fast unvermeidlich scheinenden kurzen Reimpaare, sondern Siebensilbler, in altertümlicher Weise zu assonierenden Laissen geordnet und am Schlusse jeder Laisse mit einem reimlosen weiblichen Viersilbler versehen. Den Stoff hat der Dichter frei erfunden, nur daß ein geringer Einfluß von „Floire und Blancheflor“ (vgl. S. 153) zu beobachten ist. Der Inhalt der Novelle, auf den sich ein Gedicht Heinrich Heines bezieht, die Platen in seinem Schauspiel „Treue um Treue“ nachgeahmt und in Deutschland Wilhelm Hertz am besten übersetzt hat, ist der folgende:

Aucassin ist der junge Sohn eines Grafen von Beaucaire. Der Dichter hat, obwohl er nach seiner Sprache etwa an der Grenze des heutigen Belgien zu Hause war, zum Schauplatz die sonnige Provence und

Übertragung des umstehenden Textes.

[. . . .] *et* a. x. mile sergens a pié *et* a ce-
ual; si li argoit sa terre *et* gas-
toit son païs *et* ocioit ses homes.
Li q*ue*ns Garins de Biaucaire estoit
vix *et* frales si auoit son tans
trespassé. Il n'auoit nul oir, ne
fil ne fille, fors vn seul vallet.
Cil estoit tex con je u*os* dirai.
Aucasins auoit a n*on* li damoisiax;
biax estoit *et* gens *et* gra*n*s *et* bie*n*
tailliés de ganbes *et* de piés *et* de
cors *et* de bras. Il auoit les ca-
uiax blons *et* men*us* recercelés
et les ex vairs *et* rians *et* le face
clere *et* t*r*aitice *et* le nes haut *et* bie*n*
assis, *et* si estoit enteciés de bo-
nes teces, q*u'e*n lui n'e*n* auoit nu-
le mauuaise, se bone no*n*. Mais
si estoit soup*r*is d'amor q*ui* tout
vaint, q*u*'il ne uoloit estre ce-
ualers ne les armes prendre
n'aler au t*or*noi ne fare point
de q*u*anq*ue* il deüst. Ses pere *et* se
mere li disoient: Fix, car p*r*en
tes armes si monte el ceual
si deffent te t*er*re *et* aïe tes homes.
S'il te uoient ent*r*'ex, si defenderont
il mix lor cors *et* lor auoirs *et* te
tere *et* le miue.
Pere, fait Auc*assins*, q*u'e*n par*lé*s vos ore?
Ia dix ne me doi*n*st rie*n*s q*ue* je li
demant, q*u*ant ere *ceval*ie*rs* ne monte
a ceual, ne q*ue* uoise a estor ne a ba-
taille, la u je fiere ceualier ni
autres mi, se uos ne me donés
Nicholete, me douce amie q*ue* je
tant aim. Fix, fait li peres, ce
ne poroit est*r*e. N*icolete* laise est*er*; q*ue* ce
est vne caitiue q*ui* fu amenee d'es-
trange t*er*re, si l'acata li uisq*ue*ns de
ceste uile as Sarasins si l'amena
en ceste uile, si l'a leuee *et* bautisi-
e *et* faite sa fillole, si li donra *un*
de ces jors *un* baceler q*ui* du pain li
gaaignera p*ar* honor. De ce n'as tu q*ue*
faire, *et* se tu fe*n*me vix auoir, je
te donrai le file a *un* rai [lies roi] v a *un* co*n*te.
Il n'a si rice home en France, se tu vix
sa fille auoir q*ue* tu ne l'aies. Auoi
peres! fait A*ucassins*. Ou est ore si haute
honers [lies honors] en t*er*re, se N*icolete*, ma
amie l'auoit q*u'e*le ne fust b*ie*n en- [t*r*esdouce
ploiie en li? S'ele estoit enp*er*eris
de Colstentinoble v d'Alemaigne
v roïne de France v d'Engletere,
si aroit il assés [tilge b] peu en li, tant
est france *et* cortoise *et* de bon ai-
re *et* entecie de toutes bones
teces. Or se cante. [Noten]
Aucas*sins* fu de Biaucaire, [Noten]
d'u*n* castel de bel repaire.
De N*icole* le bien faite
nuis hom ne l'en puet re*t*raire,
q*ue* ses peres ne li laisse.
Et sa mere le manace:
Di ua, faus! Q*ue* vex tu faire!
Nîcolete [lies Nicolete] est coi*n*te *et* gaie,
jetee fu de Cartage,
acatee fu d'u*n* Saisne.
Puis q*u*'a moullie [lies moullier] te uix t*r*aire,

[Nun wird gesprochen und erzählt, daß der Graf Bougart von Valence mit dem Grafen Garin von Beaucaire Krieg führte, so großen und gewaltigen und verderblichen, daß nicht ein einziger Tag anbrach, ohne daß er an den Thoren und Mauern und Schlagbäumen der Stadt war mit hundert Rittern] und mit zehntausend Knappen zu Fuß und zu Roß; und er verbrannte sein Land und verwüstete seine Felder und tötete seine Mannen. Der Graf Garin von Beaucaire war alt und gebrechlich und hatte seine Lebenszeit hinter sich. Er hatte keinen Erben, weder Sohn noch Tochter, außer einem einzigen Knaben. Der war so, wie ich euch sagen will. Aucassin hieß der Junker, schön war er und anmutig und groß und wohlgebaut an Beinen, Füßen, Leib und Armen. Er hatte blondes, dichtgelocktes Haar, strahlende, lachende Augen, ein klares, längliches Antlitz, eine hohe, wohlgeformte Nase, und war so mit guten Eigenschaften begabt, daß an ihm keine schlimme war, sondern bloß gute. Aber so war er von der Liebe ergriffen, die alles besiegt, daß er weder Ritter sein noch die Waffen ergreifen noch zum Turnier sich begeben wollte, noch irgend etwas thun von dem, was er sollte. Sein Vater und seine Mutter sagten zu ihm: „Sohn, ergreif' doch deine Waffen und steige zu Pferd und verteidige dein Land und hilf deinen Mannen. Wenn sie dich unter sich sehen, werden sie besser Leib und Habe, dein Land und das meine verteidigen." — „Vater", sagt Aucassin, „was redet Ihr jetzt davon? Gott gebe mir nichts, worum ich ihn bitte, wenn ich Ritter sein werde oder zu Pferd steige oder in Sturm oder Schlacht gehe, wo ich einen Ritter treffe oder er mich, wenn Ihr mir nicht Nicholete gebt, meine süße Freundin, die ich so sehr liebe." — „Sohn", sagt der Vater, „das könnte nicht sein. Nicolete laß fahren; denn sie ist eine Gefangene, die aus fremdem Land hergeführt wurde, und es kaufte sie der Vizegraf dieser Stadt von den Sarazenen und führte sie in diese Stadt und hat sie über die Taufe gehalten und zu seinem Patenkind gemacht und wird ihr nächstens einen jungen Mann vermählen, der ihr in Ehren ihr Brot verdienen wird. Damit hast du nichts zu schaffen, und wenn du eine Frau haben willst, werde ich dir die Tochter eines Königs oder eines Grafen geben. Es ist kein so mächtiger Mann in Frankreich, daß du, wenn du seine Tochter haben willst, sie nicht erhältst." — „Oho, Vater!" sagt Aucassin. „Wo ist jetzt eine so hohe Ehre auf Erden, die nicht, wenn Nicolete, meine sehr süße Freundin, sie hätte, bei ihr wohl angewandt wäre? Wäre sie Kaiserin von Konstantinopel oder von Deutschland oder Königin von Frankreich oder von England, so wäre das noch recht wenig für sie, so edel und fein und gut ist sie und begabt mit allen guten Gaben." Nun wird gesungen.

Aucassin war aus Beaucaire,
einer Burg von schönem Aufenthalt.
Von der schönen Nicole
kann ihn kein Mensch abbringen,
die sein Vater ihm nicht läßt.
Und seine Mutter bedroht ihn:
„Geh Thor! Was willst du thun?
Nicolete ist schmuck und heiter,
geraubt wurde sie aus Karthago,
gekauft wurde sie von einem Heiden.
Da du dich beweiben willst,

Zwei Seiten au

Nach der einzigen Handschrift (13.

…n und Nicolete“.

…), in der Nationalbibliothek zu Paris.

pren feme de haut parage!
Mere, je n'en puis el faire.
Nicolete [lies Nicolete] est de bon aire;
Ses gens cors *et* son viaire,
Sa biautés le cuer melcraire [lies m'esclaire].
Bien est drois q*ue* s'amor aie; [Noten]
q*ue* trop est doue [lies douce]. *Or dient et content et fablent.*
Quant li quens Garins de Biauca-
re uit q*u*'il ne poroit A*ucassin* son
fil retraire des amors Ni*colete*, il
traist au uisconte de le uile,
q*u*i ses hon estoit, si l'apela. Sire
q*ue*ns [lies visquens], car ostés N*icolete,* vostre
le. Q*ue* la tere soit maleoite, do- [filo-
nt ele fu amenee en cest
pais! Car par li pert jou Au*cassin*; q*u*'il
ne veut est*re* c*evaliers* ne faire
point de q*u*anq*ue* faire doie. *Et* sa-
ciés bien q*ue*, se je le puis [tilge *et*] auoir,
q*ue* je l'arderai en vn fu, *et* vous
meïsmes porés auoir de uos
tote peor. Sire, fait li vis-
q*ue*ns, ce poise moi q*u*'il i va ne q*u*'il
i uient ne q*u*'il i parole. Je l'auo-
ie acatee de mes den*ier*s si l'auoie
leuee *et* bautisie *et* faite ma
filole, si li donasse *un* baceler
q*u*i du pain li gaegnast p*ar* hon*or*.
De ce n'eüst Auc*assins* vos fix q*ue* fai-
re. Mais puis q*ue* v*ost*re volentés
est *et* vos bons, je l'envoierai
en tel tere *et* en tel paìs, q*ue* ja mais
ne le uerra de ses ex. Ce [lies Or] gar-
dés vous, fait li q*ue*ns Garins. Grans
maus vos en porroit venir.
Il se dep*ar*tent. Et li uisq*ue*ns estoit
m*ou*t rices hom, si auoit vn
rice palais p*ar* deuers *un* gardin.
En vne canbre la fist met*re* N*icolete*
en *un* haut estage *et* vne uielle
aueuc li p*or* conpagnie *et* p*or* soï-
sté tenir, *et* s'i fist metre pain
et car *et* vin *et* q*u*anq*ue* mestiers
lor fu. Puis si fist l'uis seeler,
c'on ni peüst de nule p*ar*t entrer
ne iscir, fors tant q*u*'il i auoit
vne fenest*re* p*ar* deuers le gardin
assés petite dont il lor venoit
vn peu d'essor. Or se cante. [Noten]
Nicole *est* en p*r*ison mise,
en vne canbre vautie
ki faite est p*ar* grant deuisse,
panturee a miramie [lies mirabile].
A la fenest*re* marbrine
la s'apoia la mescine.
Ele auoit blonde la crigne
et bien faite la sorcille,
la face clere *et* t*r*aitice.
Ainc plus bele ne ueïstes!
Esgarda p*ar* le gaudine
et uit la rose espanie
et les oisax q*u*i se criënt,
dont se clama orphenine.
Ai mi! lasse! moi caitiue!
por coi sui en p*r*ison misse?
Auc*assins*! damoisiax, sire!
Ia sui jou li u*ost*re amie,
et v*os* ne me haés mie!
Por uos sui e*n* p*r*ison misse,
En ceste canbre vautie [. . . .]

nimm eine Frau von hohem Stande!" —
„Mutter, ich kann nicht anders handeln.
Nicolete ist gut;
ihre holde Erscheinung und ihr Gesicht,
ihre Schönheit erleuchtet mir das Herz.
Wohl ist es Recht, daß ich ihre Liebe habe;
denn sie ist gar zu süß."

Nun wird gesprochen und erzählt.

Als der Graf Garin von Beaucaire sah, daß er seinen Sohn Aucassin von der Liebe zu Nicolete nicht abbringen konnte, begab er sich zum Vizegrafen der Stadt, der sein Dienstmann war, und redete ihn also an: „Herr Vizegraf, schafft doch Nicolete, Euer Patenkind, fort! Verflucht sei das Reich, aus dem sie in dieses Land geführt wurde! Denn durch sie verliere ich Aucassin; denn er will nicht Ritter sein noch irgend etwas von dem thun, was er sollte. Und wisset wohl, kann ich sie ergreifen, so werde ich sie in einem Feuer verbrennen, und Ihr selbst könnt um Euch alle Furcht haben."

„Herr", sagt der Vizegraf, „das thut mir leid, daß er mit ihr verkehrt und spricht. Ich hatte sie für mein Geld gekauft und hatte sie über die Taufe gehalten und zu meinem Patenkinde gemacht, und ich hätte ihr einen jungen Mann vermählt, der ihr in Ehren ihr Brot verdient hätte. Damit hätte Aucassin, Euer Sohn, nichts zu thun. Aber da es Euer Wunsch und Wille ist, so werde ich sie in ein solches Land schicken, daß er sie nie mehr mit seinen Augen sehen wird."

„Seht Euch vor", sagt der Graf Garin. „Großes Unglück könnte für Euch daraus entstehen."

Sie trennen sich. Und der Vizegraf war ein sehr reicher Mann und hatte einen prächtigen Palast nach einem Garten hin. Dort ließ er Nicolete in eine Kammer bringen in einem hohen Stockwerk, und eine Alte mit ihr, um ihr Gesellschaft zu leisten, und er ließ Brot, Fleisch und Wein und alles, dessen sie bedurften, dort hinbringen. Darauf ließ er die Thür versiegeln, damit man nirgends herein noch heraus könne, nur daß ein recht kleines Fenster nach dem Garten zu lag, durch das ihnen etwas frische Luft kam.

Nun wird gesungen.

Nicole ist gefangen gesetzt
in eine gewölbte Kammer,
die mit großer Kunst bereitet ist,
wunderbar bemalt.
Auf das Marmorfenster,
darauf stützte sich das Mädchen.
Sie hatte blondes Haar
und schöne Brauen,
ein klares, ovales Gesicht.
Niemals saht ihr eine schönere!
Sie blickte durch den Hain
und sah die Rose aufgeblüht
und die Vögel, die rufen,
daher sie sich verwaist nannte.
„Ach, ich Unglückliche, Gefangene!
Warum bin ich gefangen gesetzt?
Aucassin, Junker, Herr!
Ich bin ja doch Eure Freundin,
Und Ihr haßt mich durchaus nicht.
Um Euch bin ich gefangen gesetzt
in diese gewölbte Kammer,
[wo ich ein gar trauriges Leben habe."].

Anmerkung: Am Fuße der ersten Seite steht: III, d. h. Heft 4 der Handschrift, und pren femme (nimm eine Frau) als Überleitung zur zweiten Seite.

die Stadt Beaucaire gewählt, wo es Grafen freilich nie gegeben hat. Der Graf liegt im Krieg mit einem mächtigen Feind; aber Aucassin bleibt teilnahmlos daheim, wenn die Mannen in den Kampf ziehen, weil ihm sein Vater Nicolete verweigert, eine junge Sarazenin, die man von Seeräubern gekauft und getauft hatte. Um sie unschädlich zu machen, wird sie eingesperrt. Aucassin aber ist bereit, in den Kampf zu reiten, wenn ihm sein Vater einen Kuß der Nicolete bewilligt. Kaum hat der Vater dies zugestanden, da eilt der Sohn in den Kampf, begeht die größten Heldenthaten und bringt den feindlichen Heerführer gefangen herbei, freilich nur, um ihm sofort die Freiheit zu schenken, als sein Vater ihm das gegebene Versprechen nicht halten will. Aucassin wird zur Strafe eingekerkert, aber, als Nicolete aus ihrem Gefängnis entwichen ist, freigelassen. Sie treffen sich im Wald und fahren über Meer. Ein Sturm verschlägt sie nach dem närrischen Lande Torelore, von dort aber werden sie durch Seeräuber entführt und getrennt. Ein Sturm läßt Aucassins Schiff unfern seiner Heimat stranden. Nicolete wird nach Karthago gebracht, wo sich herausstellt, daß sie die einst als Kind durch Raub entführte Tochter des Königs ist. Sie entflieht in Spielmannstracht, begibt sich nach Beaucaire und wird die Gattin des jungen Grafen.

Dem Dichter von „Aucassin und Nicolete“ war ein Kunstsinn eigen, der in diesem Maße zu allen Zeiten etwas Seltenes, für den Anfang des 13. Jahrhunderts aber fast unerhört ist. Trefflich sind die Personen charakterisiert: der eigensinnige, heißblütige Jüngling, den ein in Aussicht gestellter Kuß zu Heldenthaten begeistert, und der so ganz in seiner Liebe aufgeht, daß er unpraktisch, ja ungeschickt wird, daneben das klare, holde Mädchen, das so klug und energisch zu handeln weiß, während der Liebste klagt und träumt: der Dichter zeichnet sie beide mit wenigen, aber festen Strichen. Für Aucassin ist seine Liebe die Atmosphäre, in der er lebt und webt, und auch der Hörer oder Leser wird in diese Stimmung hineingezogen, die voll Leben und Glanz über der ganzen Darstellung liegt. Der Dichter erzählt heiter und doch rührend, treuherzig und doch zuweilen recht schalkhaft. Er zeigt, daß nicht nur die Heiligkeit, sondern auch die Schönheit Wunder thut, indem Nicolete, den Saum ihres Gewandes aufhebend, durch den Anblick ihres reizenden Fußes einen schwerkranken Pilger gesund macht, und er läßt Aucassin sagen:

„In den Himmel will ich nicht, denn dahin kommen die alten Pfaffen, die Krüppel und Lahmen, die Tag und Nacht vor den Altären und in den Grüften hocken, die Leute mit abgeschabten Kapuzen und schmutzigen Kleidern, die nackt sind und barfuß und ohne Hosen, und die vor Hunger und Durst, vor Frost und Elend sterben. Aber in die Hölle will ich gehn, denn in die Hölle kommen die weisen Meister und die schönen Ritter, die in Turnieren und in gewaltigen Kriegen gefallen sind, die guten Knappen und die freien Männer. Auch kommen dahin die schönen, höfischen Damen, die neben ihrem Herrn zwei oder drei Freunde hatten. Auch kommt dahin das Gold und das Silber, Pelz- und Grauwerk, Harfner und Spielleute und die Könige dieser Welt. Mit diesen will ich gehn, aber Nicolete, mein süßes Lieb, muß bei mir sein!“

Die Novelle ist uns nur in einer einzigen Handschrift erhalten, die auch die Melodie angibt, nach der die Laissen zu singen sind. Ein Fortsetzer des „Huon von Bordeaux“ (vgl. S. 31) hat die Erzählung nachgeahmt und die Abenteuer Aucassins und Nicoletes auf die Namen Florent und Clarisse übertragen.

Zwei Prosanovellen, deren Sprachformen und Anspielungen nach Tournai weisen, und die trotz ihrer einfachen Sprache mit reizender Frische und Lebendigkeit erzählt sind, werden „Die Gräfin von Ponthieu“ (La contesse de Pontiu) und „König Flore und die schöne Jeanne“ (Roi Flore et la bele Jehane) überschrieben. In beiden Fällen handelt es sich um Geschichten, die auch sonst verbreitet waren, die also von den Erzählern nur mit bestimmten Namen und Einzelschilderungen ausgestattet, keineswegs aber frei erfunden worden sind, wie denn „Roi Flore et la bele Jehane“ überhaupt nur eine Variante vom Inhalte des „Veilchenromans“ (vgl. S. 202) ist. In der „Gräfin von Ponthieu“ wird die Heldin am Schlusse durch ihre Tochter die Großmutter Saladins. Der historische Saladin war, als die Erzählung entstand, bereits verstorben, aber es gingen von ihm zahlreiche Anekdoten und Sagen von Mund

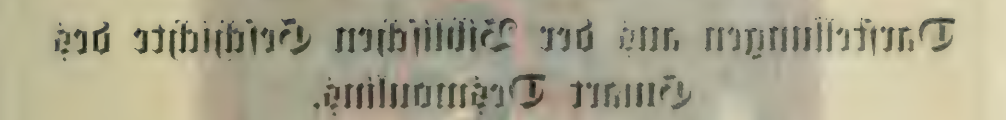
zu Mund, die seinen Edelmut, seine Freigebigkeit, seine ritterliche Gesinnung und Tapferkeit ins hellste Licht setzten: wahrscheinlich glaubte man ihm zur Erklärung so vieler Trefflichkeiten durchaus eine christliche Abstammung zuschreiben zu sollen.

Ritter Thibaut von Domart heiratet die Tochter des Grafen von Saint-Pol. Nach fünfjähriger kinderloser Ehe beschließen die Gatten, nach Santiago zu wallfahren, wo sie Erhörung ihres Gebetes um Nachkommenschaft erhoffen. Unterwegs werden sie in einem Walde von Räubern überfallen: Thibaut wird ausgeplündert und geknebelt, die Frau vor seinen Augen entkleidet und entehrt. Als die Räuber fort sind, bittet der Ritter seine Frau, ihn zu befreien. Sie ergreift ein Schwert und will ihn damit tot schlagen, da er Zeuge ihrer Schande gewesen ist; doch verwundet sie ihn nur leicht und durchschneidet dabei unabsichtlich seine Fesseln. Er vollendet dann mit ihr die Wallfahrt und kehrt heim, ohne ihr Vorwürfe zu machen; er bleibt nur kalt gegen sie. Auf das Drängen seines Schwiegervaters erzählt er diesem die Begebenheit, und da beschließt der alte Graf eine schreckliche Strafe: er setzt seine Tochter in einem festverschlossenen Faß im Meere aus. Das Faß wird von Kaufleuten aufgefangen, sein Inhalt, die schöne Frau, nach Almeria geführt und dort dem Sultan verkauft. Der läßt sie zum Islam übertreten und macht sie zu seiner Gattin. Die Ehe wird mit einer Tochter und einem Sohn gesegnet. Daheim aber bereut der Graf von Ponthieu seine Grausamkeit, nimmt mit Sohn und Schwiegersohn das Kreuz und wird mit ihnen durch einen Sturm nach Almeria verschlagen. Dort läßt sie der Sultan ins Gefängnis werfen, aber die Sultanin erforscht, wer die Gefangenen sind, bittet sie sich von ihrem Gemahle aus und gibt sich ihnen heimlich zu erkennen. Alle entfliehen zu Schiffe mit dem Sohne des Sultans, der getauft wird und die Tochter Raouls des Praiaus heiratet. Thibaut wird nach der Heimkehr von seiner Frau mit zwei Söhnen beschenkt, die Tochter aber, die die Vielgeprüfte dem Sultan geboren hatte, erhält den Beinamen Bele Caitive (Schöne Unglückliche), heiratet den Türken Malakin und wird die Mutter Saladins.

Die Novelle fand im 13. Jahrhundert Aufnahme in die „Chronique d'outre mer“ (Chronik von Palästina), eine Bearbeitung der Chronik des Ernol (vgl. S. 220); sie wurde bekannt durch die 1679 im Druck erschienene Übersetzung dieser Chronik und ist seitdem von französischen Dichtern wiederholt als Quelle benutzt worden. Man hat auch eine historische Grundlage der Abenteuer finden wollen, jedoch mit Unrecht. Ein Gedicht des 14. Jahrhunderts („Le Dit des anelés“, Das Gedicht von den Ringlein) erzählt eine ähnliche Geschichte mit denselben Motiven, scheint indessen von der älteren Prosanovelle unabhängig zu sein.

Nicht weniger beliebt als die unterhaltende Prosa war die Prosa, die der Erbauung und Belehrung zu dienen bestimmt war. Ein Erbauungsbuch aus der Mitte des 13. Jahrhunderts führt den Titel „Le miroir du monde“ (Der Spiegel der Welt). Seinen Hauptinhalt bildet eine Abhandlung über die Tugenden und Laster mit deren komplizierter Einteilung. Außerdem enthält das Werk Betrachtungen über die zehn Gebote, das Vaterunser u. s. w. Es ist in der Bearbeitung von 1279 ungeheuer populär geworden, und weil diese auf den Wunsch Philipps III. von Frankreich durch dessen Beichtvater, den Dominikanerbruder Lorens, hergestellt wurde, nennt man das Werk, das sich „Somme des vices et des vertus“ (Summe der Laster und Tugenden) betitelte, meist die „Königssumme“ (Somme le roi). Es ist in alle abendländischen Sprachen übersetzt und mehrfach in alten Ausgaben durch den Druck verbreitet worden.

Kaum geringere Verbreitung fand die „Bible historial“ (Biblische Geschichte) des Guiart Desmoulins (geboren in Aire 1251, gestorben nach 1313; s. die beigeheftete farbige Tafel „Darstellungen aus der Biblischen Geschichte des Guiart Desmoulins“), der erst Kanonikus, dann Dekan in seiner Heimat war. Er legte seinem Werke die im Mittelalter so weit verbreitete biblische Geschichte des Petrus Comestor (gestorben 1179), die sogenannte „Historia scholastica“ (vgl. S. 153), zu Grunde, und daher wurde seine „Bible historial“ häufig auch „Bible escolastre“ genannt. Guiart, der sich von manchen seiner als Schriftsteller auftretenden Zeitgenossen dadurch unterscheidet, daß er Unanständiges lieber unterdrückt, begann sein Werk



Darstellungen aus der Biblischen Geschichte des Guiart Desmoulins.

Oben: Bild vor dem „Prediger Salomo": König Salomo gibt dem Volke weise Lehren. Die Anweisung für den Maler, der das Bild auszuführen hatte, steht noch am Rande der Handschrift; sie lautet: Une eglize, et un roy seant sur une chaere en l'uis de l'eglize, enseignant du doit, et un enfant devant lui, vestu, et une fame derriere lui. (Eine Kirche, und einen König, der in der Kirchthür auf einem Stuhle sitzt, mit dem Finger unterweisend, und ein Kind vor ihm, bekleidet, und eine Frau hinter ihm.)

Unten: Bild vor dem „Buch Hiob": Ein Spielmann spielt Hiob vor, um ihn zu trösten.

Darstellungen aus der Biblischen Geschichte des Guiart Desmoulins.

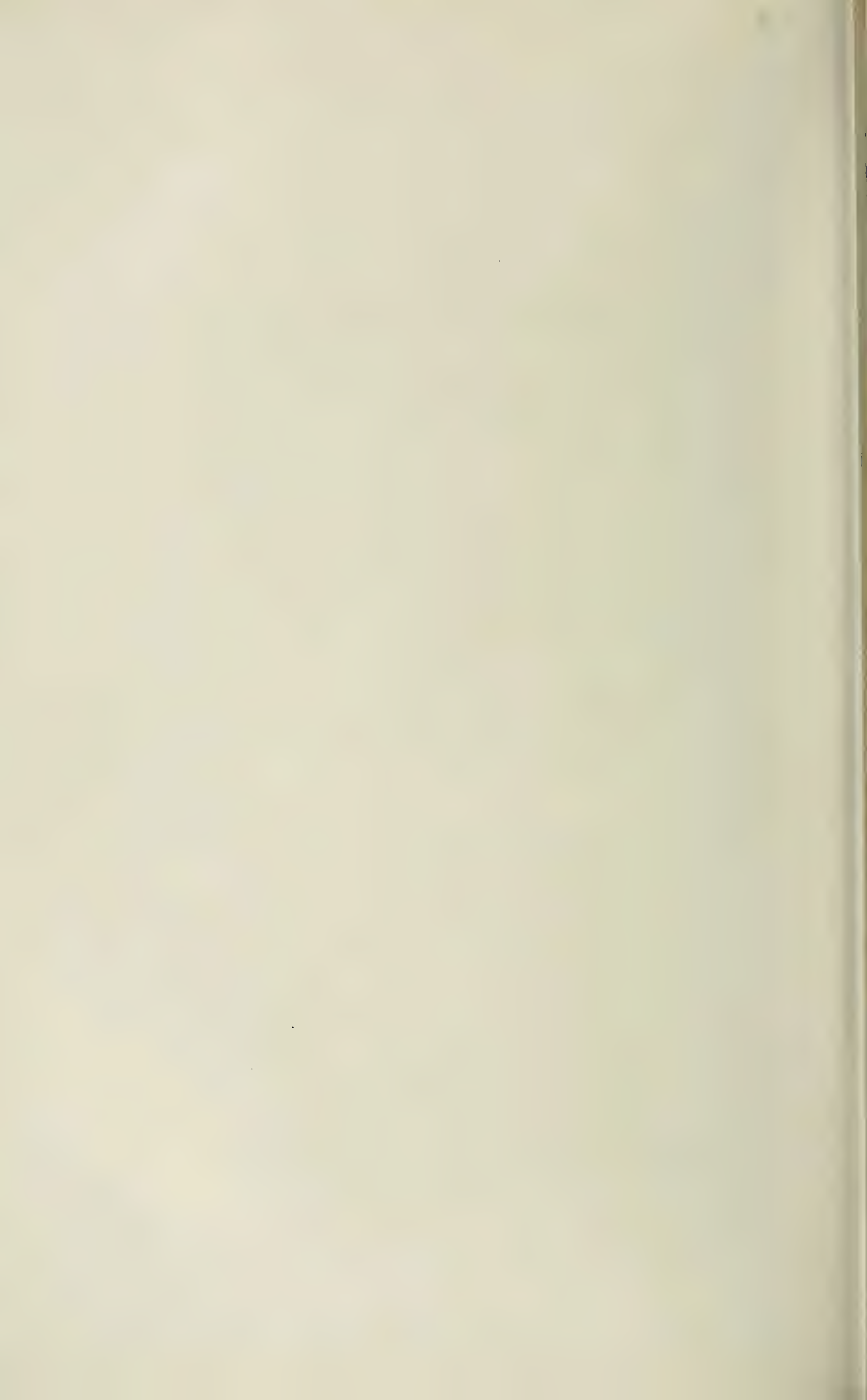
Oben: Bild vor dem „Prediger Salomo“: König Salomo gibt dem Volke weise Lehren. Die Anweisung für den Maler, der das Bild auszuführen hatte, steht noch am Rande der Handschrift; sie lautet: Une eglize, et un roy seant sur une caiere en l'uis de l'eglize, enseignant du doit, et un enfant devant lui, vestu, et une feme derriere lui. (Eine Kirche, und einen König, der in der Kirchthür auf einem Stuhle sitzt, mit dem Finger unterweisend, und ein Kind vor ihm, bekleidet, und eine Frau hinter ihm.)

Unten: Bild vor dem „Buch Hiob“: Ein Spielmann spielt Hiob vor, um ihn zu trösten.



Darstellungen aus der Biblischen Geschichte des Guiart Desmoulins

Nach zwei Handschriften des 14. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris.



1291 und vollendete es 1294. Es hat sich viele Jahrhunderte hindurch im Gebrauch erhalten, Raoul de Prayelles hat es unter Karl V. neu bearbeitet, und in erweiterter Gestalt wurde es nach Erfindung des Buchdruckes mehrmals herausgegeben.

Eines der ältesten mystischen Werke ist der „Spiegel der Seele" (Mirouer de l'ame). Es ist der Königin Blanche (gestorben 1252) gewidmet.

Der Verfasser, ein Franziskaner, legt die Gründe dar, weshalb eine Königin ein Muster christlicher Tugenden sein soll. Wie man den Körper im Spiegel betrachtet, um alles Mißfällige an ihm zu entfernen, so soll dieser Spiegel für die Seele dienen, damit sie die Laster und Sünden abstreift, die zur Hölle führen, und sich mit den Tugenden schmückt, die zur Freude des Himmels geleiten. Zuweilen fügt der Verfasser Citate aus lateinischen Dichtern ein.

Das älteste philosophische Originalwerk in französischer Sprache heißt „Geheimnisse der Philosophen" (Secrez aus philosophes), oder das „Gespräch zwischen Placides und Timeo" (Dialogue entre Placides et Timeo). Die Widmung an Philipp den Schönen geschieht in so ungewöhnlicher Form, daß man ihre Echtheit angezweifelt hat. Das Werk wurde gegen 1504, um einige Beigaben vermehrt, unter dem Titel „Cuer de philosophie" (Herz der Philosophie) gedruckt und öfter aufgelegt. Daß es der Zeit Philipps des Schönen angehört, unterliegt keinem Zweifel, da wir von ihm eine Handschrift besitzen, die fast in die Zeit Philipps hinaufreicht. Als Verfasser wird der Priester und Doktor der Theologie Jehan Bonnet genannt, der aus Paris gebürtig gewesen sein soll. Auch diese Angabe wird bestritten, da das Werk ganz und gar nicht den Eindruck macht, als ob es von einem gelehrten Theologen geschrieben worden sei. Viel eher möchte man den Verfasser für einen Mediziner oder Naturforscher halten. Er knüpft an eine Bewegung der Pariser Universität an, die man, von dem arabischen Philosophen Averroes, averroistisch nannte, und die als positivistisch, ja materialistisch bezeichnet werden könnte. „Man kehrt sich ab von der abstrakten Metaphysik, um sich der Erkenntnis der Wirklichkeit zuzuwenden. Ein materialistischer Zug führt dahin, daß man rücksichtslos den Schleier lüftet, der uns die Quellen des Lebens verhüllt, vor denen man bis dahin zitternd Halt gemacht hatte" (Renan). Und gerade die Fragen nach dem Ursprung und der Entwickelung des Lebens werden hier sehr eingehend behandelt.

Timeo ist ein Philosoph des Altertums, der die Erziehung eines kaiserlichen Prinzen ablehnt, weil er sich bei diesem kindischen und haltlosen Jüngling keinen Erfolg für seine Mühen verspricht, der dagegen Placides, den begabten Sohn eines Königs, freudig mit allen Schätzen seines reichen Wissens vertraut macht. Der Philosoph heißt Timeo nach dem einzigen Werke Platos, das dem Mittelalter bekannt war (in der lateinischen Übersetzung des Chalcidius), dem „Timäus". Das Gespräch zwischen ihm und Placides geht über die Theologie und Metaphysik kurz hinweg, um bei der Physik, Physiologie, Kosmographie und Gynäkologie um so länger zu verweilen. Der zweite Teil des Werkes ist uns in zwei voneinander abweichenden Texten erhalten, deren Verhältnis zu einander sich nicht mit völliger Sicherheit bestimmen läßt. In dem einen ist von Astrologie und Alchimie die Rede, der andere gibt einen Abriß der Meteorologie, Mineralogie und Botanik sowie eine Philosophie der Geschichte, die als erster Versuch auf diesem Gebiete immerhin beachtenswert ist.

Von populärwissenschaftlicher Litteratur war das Buch Sidrach am weitesten verbreitet, das sich selbst eine abenteuerliche Vorgeschichte andichtet. Einige von diesen Angaben mögen auf Wahrheit beruhen, so die Erwähnung Todres des Philosophen, der vom Hofe Kaiser Friedrichs II. aus den lateinischen Text des Werkes dem Patriarchen Albert von Antiochien zugeschickt haben soll. Dieser Todros (Theodorus) philosophus war in der That Kaiser Friedrichs Hofastrolog und übersetzte für ihn mehreres aus dem Arabischen; und auch Albert läßt sich als historische Persönlichkeit nachweisen: er war lateinischer Patriarch von Antiochien (1228—46).

Die Abfassung des Prologes wird nach Toledo und ins Jahr 1243 verlegt. Das Werk selbst besteht aus mehreren hundert Fragen und Antworten über theologische und naturwissenschaftliche Gegenstände und ist in die verschiedenen abendländischen Sprachen übersetzt, auch noch durch den Druck verbreitet worden. Es ist möglich, daß die französische Fassung erst aus der provenzalischen übertragen worden ist.

Auch die juristische Originalprosa des 13. Jahrhunderts weist Werke von Bedeutung auf, so die „Assisen von Jerusalem" (Assises de Jérusalem), zwei Sammlungen von Rechtsfällen des feudalen und des bürgerlichen Gerichtshofes, die beide in Akka ihren Sitz hatten, und die „Coutumes du Beauvaisis" (Gewohnheitsrecht von Beauvaisis, 1283) von Philipp von Beaumanoir, der sich als auch Dichter versucht hat.

Gleich am Anfange des Jahrhunderts beginnt die prosaische Geschichtschreibung mit zwei Werken über den vierten Kreuzzug. Die Verfasser, Robert von Clari und Joffroi de Vilehardoïn, hatten beide den Kreuzzug mitgemacht. Jener war ein armer Ritter aus der Gegend von Amiens und nimmt daher den Standpunkt der Geringeren ein, das Verhalten der Hochgestellten mehr als einmal mit herbem Tadel bedenkend. Er verweilt, ausführlich und anschaulich schildernd, besonders und mit Liebe bei dem Bericht über die Wunderstadt Konstantinopel. Geschrieben hat er seine Chronik nach seiner Rückkehr in Frankreich, bald nach 1210.

Vilehardoïn dagegen hat an der Expedition als einer ihrer Führer teilgenommen und erzählt die Ereignisse des Kreuzzuges daher von einem ganz anderen Standpunkte aus als Robert. Als Marschall (Befehlshaber der Reisigen) der Champagne war er im Jahre 1199 auf dem Turnier zu Ecry (bei Réthel) zugegen gewesen, wo Fouques de Neuilly das Kreuz predigte. Graf Thibaut III. von Champagne, der an die Spitze des Kreuzheeres treten sollte, ordnete Joffroi 1201 ab, um die Vorbereitungen zur Überfahrt mit dem Dogen Dandolo von Venedig zu verabreden. Bald nach der Rückkehr Joffrois starb Thibaut, und Bonifaz von Montferrat übernahm die Führung. In seiner Begleitung zog auch Joffroi nach dem Orient und wurde dort zum Marschall des Kaisertums Romanie unter Balduin IX. von Flandern eingesetzt. Als Balduin 1205 bei der Belagerung von Adrianopel von dem Bulgarenkönige gefangen genommen wurde, trat Joffroi an die Spitze des Heeres und leitete mit großer Umsicht den Rückzug. Später, als nach dem Tode Balduins dessen Bruder Heinrich Kaiser wurde und sich mit Bonifazens Tochter Agnes zu vermählen beabsichtigte, erhielt er den Auftrag, die Prinzessin abzuholen. Bonifaz schenkte ihm dafür die Stadt Mosynopolis in Thracien, in der Joffroi dann seine Chronik abgefaßt zu haben scheint. Diese reicht bis zu Bonifazens Tode (September 1207) und bricht ohne Schluß ab: wahrscheinlich hat der Tod den Verfasser an der Vollendung gehindert.

Durch die Zuverlässigkeit und Wahrheitsliebe ihres Verfassers, der das Werk diktiert zu haben scheint, ist diese Chronik zu einem treuen Bericht über die unerhörten Ereignisse geworden, die der vierte Kreuzzug mit sich brachte. Joffroi war aber auch als hochstehender Mann, der an allen Vorkomnissen in hervorragender Weise beteiligt gewesen war, vielleicht besser als die meisten anderen im stande, uns hiervon Kunde zu geben. Er erzählt streng objektiv und bedient sich einer Sprache von edler Einfachheit, die in manchen Wendungen an das Volksepos gemahnt und sich von der geschmacklosen Nachlässigkeit wohlthuend abhebt, die nicht wenige Prosaromane des Arthurkreises, wenigstens in der überlieferten Gestalt, so unvorteilhaft auszeichnet. Von sich selbst redet Joffroi nur in dritter Person.

Ein Schriftsteller Henri de Valenciennes, wohl derselbe mit Henri de Valentines, dem wir ein Dit von den sieben Wunden Marias verdanken, hat die Geschichte Kaiser Heinrichs

von Konstantinopel erzählt. Er setzt mit Pfingsten 1207 ein, hat jedoch sein Werk erst nach 1209 (aber vor 1216) begonnen. Auch er war Augenzeuge der berichteten Begebenheiten gewesen, da er damals in Konstantinopel weilte. Er erzählt mit geschwätziger Breite und schrieb ursprünglich in Alexandrinerlaissen, die ihn manchmal zu unhistorischen Ausschmückungen verführten. Erhalten ist uns das Werk aber nicht in der gereimten Form, sondern in einer Prosaauflösung aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, die es als Fortsetzung zu Vileharduins Chronik herrichtete. Ein Schluß fehlt auch hier.

Wenn diese Chroniken nur Berichte über selbsterlebte oder doch zeitgenössische Ereignisse enthalten, so treten nur wenige Jahrzehnte später auch Werke auf, die entlegeneren Zeiten gewidmet sind. Die beiden ältesten sind unvollendet. Das eine, „Livre des histoires“ (Buch der Geschichten) genannt, ist nach dem Tode Philipp Augusts (1223) für einen Kastellan Roger von Lille geschrieben worden, den man für Roger IV. (gest. 1230) hält. Es ist eine Weltchronik mit einem Prolog und wurde mit Ausnahme einiger Stellen, die aus kurzen Reimpaaren bestehen, in Prosa abgefaßt. Die biblische und die Profangeschichte sind partienweise durcheinandergeschoben. Das Werk reicht bis zur Geschichte Cäsars, die begonnen, aber nicht vollendet wird. Nach dem Plane des Verfassers sollte es den Leser indessen viel weiter führen und noch von den Wikingerzügen und der Geschichte Flanderns erzählen. Es fand noch im 14. Jahrhundert eine erweiternde Umarbeitung, und auch von einer italienischen Übersetzung ist uns ein Bruchstück erhalten.

Das andere der beiden Werke ist wohl nicht lange vor der Mitte des 13. Jahrhunderts in Paris entstanden. Es heißt: „Die Thaten der Römer nach Sallust, Sueton und Lucan“ (Fait des Romains compilé ensemble de Saluste, de Suetoine et Lucain); doch ist auch Cäsar verwertet worden. Das Werk sollte bis Domitian reichen, aber nur das erste Buch ist vorhanden, das mit Cäsars Tode schließt. Der Bearbeiter ist mit großer Freiheit verfahren; er hat mehr nacherzählt als übersetzt. Dabei hat er es verstanden, die Ausdrücke der antiken Schriftsteller in ein populäres Französisch umzugießen, die Darstellung insofern selbständig zu gestalten, als er Gallien bereits als France, die Germanen als Sachsen, die Vestalinnen als Nonnen bezeichnet, und manche poetische Wendungen Lucans geschickt wiederzugeben. Das Werk, das in zahlreichen Handschriften vorliegt, überall jedoch ohne das beabsichtigte zweite Buch, muß eine weite Verbreitung gehabt haben. Es erschien 1490 und 1500 in Paris im Druck und ist im 14. und 15. Jahrhundert nicht weniger als dreimal ins Italienische übersetzt worden.

Bald wandte man sich auch der nationalen Geschichtschreibung zu. Nicht lange nach dem Tode Ludwigs VIII. wurde eine Geschichte des Philipp August für Gilles de Flagy auf Grund der lateinischen „Philippis“ des Wilhelm Britto verfaßt. Erhalten ist uns von diesem Werke nur der Prolog in Versen, der eine in Prosa abgefaßte Chronik ankündigt. Da wir wissen, daß Jean de Prunai die „Philippis“ des Wilhelm Britto übertrug, so mag dieser Prolog vielleicht zu seiner Übersetzung gehört haben.

Ohne den Namen des Verfassers zu kennen, schreibt man einem und demselben Autor zwei Prosachroniken zu, dem sogenannten Anonymus von Béthune. Das eine Werk, das im Dienste Roberts VII. von Béthune verfaßt wurde, ist eine Geschichte der normannischen Herzöge und der englischen Könige bis 1220. Der Verfasser hat mit seinem Herrn auf seiten Johanns ohne Land die Kriege in Flandern und England von 1213 bis 1216 mitgemacht und war dann mit Robert zum französischen Heere übergetreten. Das andere Werk des Anonymus ist eine Geschichte der Könige von Frankreich, die mit der Zerstörung von Troja beginnt und im Jahre 1217

abbricht. Seine Hauptquelle ist von der Zeit Karls des Großen bis gegen 1185 eine lateinisch abgefaßte historische Kompilation, die wahrscheinlich in Saint-Germain-des-Prés entstanden war und die Geschichte Frankreichs in drei Büchern bis 1214 führt. Für die folgende Zeit hat der Verfasser aus eigener Erfahrung geschöpft, und dadurch bildet seine anschauliche und lebendige Darstellung eine wichtige Geschichtsquelle.

Ein anderes, gleichfalls anonymes Werk, das die Geschichte der Jahre 1180—1260 erzählt und viele fabelhafte Züge einmischt, war offenbar zum mündlichen Vortrage vor dem Volke bestimmt. Daher, und weil einige Anspielungen deutlich nach Reims weisen, ist das Werk vom Herausgeber (de Wailly) „Erzählungen eines Spielmannes in Reims" (Récits d'un ménestrel de Reims) betitelt worden. Ist der Wert dieser Chronik als direkte Geschichtsquelle gering, so ist ihr Inhalt doch um so höher zu schätzen, als er uns in die Meinungen und Anschauungen des Volkes hineinversetzt und uns zeigt, welche Kenntnis von den großen geschichtlichen Vorgängen jener Zeit im Volke verbreitet war, und wie sich die Kunde von den bedeutenden Personen und Ereignissen der jüngsten Vergangenheit in der mündlichen Überlieferung legendenhaft abgerundet hatte. Hier zum ersten Male ist die Fabel von der Befreiung des Richard Löwenherz durch den Sänger Blondel erzählt, die in den letzten Jahrhunderten so oft dichterisch verwertet worden ist.

Um dieselbe Zeit (etwa 1260) wurde die soeben erwähnte, bis 1214 reichende Chronik von dem Menestrel des Grafen Alfons von Poitiers (1250—70) ins Französische übersetzt, und nicht sehr lange nachher (1274) entstand eine andere Übersetzung des gleichen Werkes nach einer bis an den Tod Philipps II. reichenden Fassung im Auftrage Philipps III. Aus einer Verschmelzung dieser beiden Übersetzungen ist die berühmte Chronik von Saint-Denis hervorgegangen, die, immer aufs neue fortgesetzt (bis zur Thronbesteigung Ludwigs XI.), noch nach der Erfindung des Buchdruckes als die beliebteste und ausführlichste Darstellung der französischen Geschichte gern gelesen wurde. War der Grundstock der Chronik ursprünglich lateinisch abgefaßt, so bedienen sich die Fortsetzer von Anfang an ihrer Muttersprache.

Schon modern muten uns die Memoiren Joinvilles an. Jehan von Joinville (s. die nebenstehende Abbildung) wurde in der ersten Hälfte des Jahres 1225 auf Schloß Joinville geboren. Sein Vater war Simon, Seneschal (d. h. erster Hausbeamter, auch Richter) der Champagne, und als dieser hohe Hofbeamte frühzeitig starb, übernahm Jehans Mutter Beatrix, eine Tochter Stephans II. von Burgund und Base Kaiser Friedrichs II., die Vormundschaft des Sohnes. Von seinen Jugenderlebnissen hat bei dem jungen Manne nichts einen

Eintragung von Joinvilles Hand unter einer Urkunde vom Oktober 1294. Nach dem Original, im [illegible]

Es comman a touz mes serianz que il les paiet adés san delai. Ce fu escrit de ma mein.

Und ich befehle allen meinen Dienern, daß sie sie [illegible] Aufschub bezahlen. Dieses wurde von meiner Hand geschrieben.

so nachhaltigen Eindruck hinterlassen als das glänzende Fest von Saumur im Jahre 1241, auf welchem der Bruder des Königs (Alfons von Poitiers) zum Ritter geschlagen wurde. Joinville sah wohl hier den König zum ersten Male, dem er später so nahe treten sollte. Als Ludwig 1248 das Kreuz nahm, verpfändete Joinville einen großen Teil seiner Grundstücke, brach mit neun Rittern und etwa 700 Mann auf und blieb mit dem Könige sechs Jahre im Morgenland. Er teilte dort mit ihm alle Gefahren, wurde bei Mansurah 1250 verwundet, sogar mit Ludwig gefangen genommen, aber nach Verlauf eines Monats gegen Lösegeld entlassen. Auch nach der Befreiung stand er dem König sehr nahe, durfte auf vertrautem Fuße mit ihm verkehren und legte, als es sich darum handelte, ob das Heer zurückkehren oder bis zur Auslieferung der gefangenen Christen verweilen sollte, seine Stimme zu gunsten des unbequemeren, aber edleren Beschlusses in die Wagschale. Nach der Rückkehr im Jahre 1254 hat Ludwig ebenfalls seinen Freund noch oft zu sehen begehrt und ihn seines Vertrauens gewürdigt, aber an dem letzten Kreuzzuge, der dem König das Leben kostete, hat sich Joinville nicht beteiligt. Als man 1282 begann, die Heiligsprechung Ludwigs vorzubereiten, wurde Joinville als Zeuge vernommen; wir besitzen seine Aussagen noch in dem Leben Ludwigs, das der Beichtvater der Königin, Guillaume von Saint-Pathus (bei Meaux), in mehr erbaulichem Stile verfaßt hat, und können sie durch neue Funde ergänzen. Erst in hohem Alter (ungefähr 1304) setzte Joinville seine Memoiren auf, dazu veranlaßt durch die Königin Johanna (geb. 1272), die Gattin Philipps des Schönen, die freilich die Vollendung des Buches nicht mehr erlebte, da sie schon 1305 starb. Joinville überreichte das fertige Werk im Oktober 1309 ihrem Sohne, Ludwig dem Zänker, Grafen von Champagne und König von Navarra. Noch im Juni 1315, als Ludwig, der inzwischen als Ludwig X. den Thron von Frankreich bestiegen hatte, Joinville aufforderte, mit seinen Leuten ins Feld zu rücken, erklärte sich der bereits Neunzigjährige in einem uns noch erhaltenen Schreiben dazu bereit. Er starb am Weihnachtsabend des Jahres 1317.

In seiner Chronik hat Joinville seine Erinnerungen gewissenhaft und schlicht wiedergeben wollen, ohne sie erst durch eine kunstvollere Fassung litteraturfähig zu machen. Er ist ein Mensch von beschränktem Blick, aber ein liebenswürdiger, aufrichtiger Charakter, treu gegen den König und seine Freunde, treu in herzlicher Frömmigkeit gegen Gott. Er brauchte sich in der That nur zu geben, wie er war, um ein Werk zu schaffen, das nicht nur stofflich anziehend, sondern auch nach Stil und Ausdruck von einer unübertrefflichen Anmut ist. Wir machen darin die persönliche Bekanntschaft des Chronisten, nehmen an seinem Wohl und Wehe Anteil, sehen ihn mit dem großen König und den Rittern verkehren und erfahren so viel von seinen Ansichten über mancherlei Lebenslagen, daß wir das Buch nicht aus der Hand legen, ohne von Achtung und Liebe für den treuherzigen Schriftsteller durchdrungen zu sein.

Über die Entstehung des Werkes hat Gaston Paris Licht verbreitet. Die Königin Johanna, dieselbe, für die ein Franziskaner den „Damenspiegel“ (Mirouer des dames) verfaßte, hatte Joinville gebeten, „ein Buch von den heiligen Worten und edlen Thaten unseres heiligen Königs Ludwig“ zu schreiben. Der Abschnitt von den Worten Ludwigs umfaßt nur § 19—67, der von den Thaten § 68—765. Den eigentlichen Kern des Ganzen macht die Geschichte des Kreuzzuges aus (§ 106—662). Was dieser unmittelbar vorausgeht, sind einige an die Jugendgeschichte Ludwigs angeknüpfte Erzählungen von Thatsachen, die vor dem Kreuzzuge liegen, und was folgt, ist ein Bericht über das spätere Leben des Königs (1254—70), wobei die persönlichen Mitteilungen Joinvilles von Stellen unterbrochen werden, die er einfach aus anderen Büchern entlehnte (der Chronik von Saint-Denis u. s. f.).

Von diesem allen war der die Geschichte des Kreuzzuges erzählende Teil offenbar schon von Joinville verfaßt worden, bevor er den Auftrag der Königin erhielt. Ludwig (1297 kanonisiert) wird darin, außer an einer erst später nachgetragenen Stelle, noch nicht der Heilige genannt. Der Erzähler selbst steht mehr im Vordergrund als der König; es sollten eben persönliche Erinnerungen, nicht eigentlich eine Geschichte Ludwigs IX. sein. Diese Erinnerungen hat Joinville nach dem Tode Ludwigs, gegen 1272, diktiert und später nur geringe Nachträge, die sich als solche leicht erkennen lassen, beigegeben. Um dem Wunsche der Königin zu entsprechen, fügte er dann 1305 den ersten Abschnitt (§ 19—67) und den zum Teil aus anderen Werken entlehnten Schluß (§ 663—765) hinzu. Während er hieran arbeitete, starb die Königin, und Joinville widmete, wie wir gesehen haben, das bald nach ihrem Tode abgeschlossene Werk ihrem Sohne. Er setzte einen Widmungsbrief (§ 1—18) an diesen mit der Aufzählung der vier edlen Handlungen des heiligen Königs hinzu, die er in einer kostbaren Miniatur darstellen ließ. In den erhaltenen drei Handschriften ist diese Miniatur leider nicht auf uns gekommen.

Am Schluß des ganzen Werkes versichert Joinville, daß er das, was er selbst sah und hörte, der Wahrheit gemäß wiedergegeben habe, für anderes jedoch — er denkt hier an die Chronik von Saint-Denis — keineswegs die gleiche Bürgschaft übernehmen könne. Seine Wahrheitsliebe ist in der That über jeden Zweifel erhaben, und nur in Nebensachen sind ihm einige Irrtümer nachgewiesen worden. Sein Buch ist daher eine hervorragende Geschichtsquelle und zugleich neben dem minder rein überlieferten Werke Philipps von Navarra (s. unten) der erste Vertreter der Gattung der historischen Memoiren, die in Frankreich seitdem bis in die Gegenwart eifrige Pflege gefunden hat.

Neben diesen Kreuzfahrern steht als wirklicher Morgenländer der Armenier Hayton, Fürst von Gorigos in Kilikien, der sich als Abt eines Prämonstratenserklosters nach Poitiers zurückgezogen hatte und dort 1308 starb. Er verfaßte „Die Blume der Geschichten des Morgenlandes" (La fleur des histoires d'Orient), eine Geographie von Asien, für die er bereits Marco Polo (vgl. S. 231) benutzte, und die auch Listen der asiatischen Herrscher, eine Geschichte der Tataren und eine Abhandlung über den Plan eines neuen Kreuzzuges enthält. Er diktierte das Werk 1307 in französischer Sprache; es wurde 1310 ins Lateinische übertragen und später wieder ins Französische zurückübersetzt.

---

7. Französisch schreibende Italiener.

Im 13. Jahrhundert beteiligen sich auch Ausländer, besonders Italiener, an der französischen Litteratur. Es waren wesentlich zwei geschichtliche Ereignisse, die zur Verbreitung der französischen Sprache außerhalb Frankreichs beitrugen: die Eroberungen der Normannen und die Kreuzzüge. Durch jene wurde das Französische nach England und nach Unteritalien getragen, durch diese, denen sich, zumal im Anfang, auch Normannen zahlreich anschlossen, gelangte es nach Palästina und in das byzantinische Kaiserreich.

Unter den französisch schreibenden Italienern war der älteste Philippe de Novaire (Novara). Er bezeichnet sich selbst als Lombart und scheint den Beinamen L'Asne (der Esel) gehabt zu haben. Als ganz junger Mann kam er ins Heilige Land und machte 1217—18 die Belagerung von Damiette als Edelknabe des Ritters Pierre Chayr mit. Schon damals war er ein guter Vorleser: wir erfahren, daß er einmal seinem Herrn und Raol von Tiberias aus einem

französischen Romane vorlas, und daß sich der erkrankte Raol den Knaben ausbat, um sich durch seine Vorträge die schlaflosen Nächte verkürzen zu lassen. Als Gegenleistung erhielt Philipp von Raol Unterweisung über Rechtsfragen und über die schwierigen juristischen Verhältnisse des Königreichs Jerusalem. Später lebte er am Hofe zu Nikosia auf Cyprus, wo er als Anhänger des Reichsverwesers Johann von Ibelin eine einflußreiche Stellung einnahm. Von der Partei Friedrichs II. wurde er verfolgt, und gleich anderen Vasallen Cyperns, die sich weigerten, dem Kaiser zu huldigen, wurde auch ihm sein Lehen abgesprochen, worüber er sich in einem poetischen Briefe bei Balian d'Ibelin lebhaft beschwert. Bald nachher erscheint Balian mit einem Heer und schlägt die Kaiserlichen bei Nikosia (1229). Philipp machte diesen Feldzug mit und wurde bei Dieudamour verwundet. Nachdem er dann mit Heinrich II. von Cypern in Palästina gewesen war, um Beirut zurückzugewinnen — er zeichnete sich bei dieser Unternehmung dadurch aus, daß er die Soldaten durch Kriegslieder ermutigte — focht er 1232 wieder in Cypern, wo endlich 1233 der Friede zu stande kam. Philipp war als Rechtskundiger hoch angesehen und erhielt mehrfach wichtige diplomatische Aufträge. Von der Königin Alix mit Ehren und Reichtümern überhäuft, starb er hochbetagt im Jahre 1270.

Wir haben von ihm drei Werke in französischer Sprache: eine juristische Abhandlung „Livre de forme de plait“ (Buch von der Form der Gerichtsverhandlung) über die Assisen von Jerusalem, einen Traktat „Von den vier Altersstufen des Menschen“ (Des quatre tens d'aage d'ome) und seine Memoiren, „Die Thaten der Cyprer“ (Les gestes des Chiprois). Von dem ersten Werke darf hier ganz abgesehen werden, weil es kein litterarisches, sondern nur stoffliches Interesse besitzt. Das zweite, von allen dreien zuletzt entstanden, ist moralisierenden Inhaltes und zerfällt in die vier Abschnitte: Kindheit, Jugend, mittleres Alter und Greisenalter. Es behandelt vor allem die Erziehung der Kinder, und zwar beider Geschlechter, und gibt am Schluß eine Übersicht über die gesamte litterarische Thätigkeit des Verfassers. Viel wichtiger aber sind für uns Philipps Memoiren, in denen er seine Erinnerungen aus dem Kriege der Cyprer gegen Kaiser Friedrich II. und wertvolle Mitteilungen über die Ereignisse der Jahre 1218 bis 1242 niederlegte. Sie wurden im 14. Jahrhundert von einem Templer in Tyrus, wahrscheinlich Gérard von Monreal, bis 1309 fortgesetzt und bildeten die Grundlage späterer italienischer Darstellungen jener Vorgänge. Unter diesen italienischen Geschichtswerken scheint das des Amadi den Text Philipps in einer reineren Gestalt benutzt zu haben, als ihn die einzige Handschrift uns überliefert hat. Eine Prüfung des Textes der letzteren läßt erkennen, daß Philipp die Memoiren in zwei Absätzen schrieb: die Ereignisse bis 1228 zeichnete er vor 1246, die folgenden nach 1258 auf. Die aus den „Annalen des Heiligen Landes“ und einer Fortsetzung der Chronik des Guillaume de Tyr (vgl. S. 220) entlehnten Stellen waren, wie es scheint, zum Teil schon in Philipps Werk enthalten, sind aber sicher von einem Überarbeiter später vermehrt worden. In den Fehler, seinen eigenen Anteil an den Begebenheiten zu übertreiben, ist Philipp gleich den meisten Memoirenschreibern verfallen. Auch kehrt er als Vorkämpfer seiner Partei seine Abneigung gegen den Kaiser und seine Vorliebe für Johann von Ibelin unverhüllt hervor, so daß von objektiver Darstellung bei ihm nicht mehr die Rede ist. Philipp hat fünf seiner Gedichte in die Prosa eingelegt und von einem sechsten den Anfang mitgeteilt. Von jenen ist eins die Nachahmung einer Alba (vgl. S. 14). Ein anderes in kurzen Reimpaaren bezeichnet er selbst als „branche“ des „Renart“; er spinnt darin den schon in einem seiner früheren Gedichte angedeuteten Vergleich zwischen Gestalten aus dem Renartroman und hochgestellten Personen des christlichen Orientes weiter fort.

Während Philipp in einer französisch sprechenden Umgebung fern von Italien aufwuchs, verbrachte Brunetto Latino (geboren gegen 1210) seine Jugendjahre in seiner Vaterstadt Florenz. Dort fehlte es ihm wohl nicht an Gelegenheit, die französische Sprache zu erlernen, aber er wird sie sich gewiß erst bei seinem Aufenthalt von sechs Jahren (1260 bis 1266) in Frankreich bis zu voller Beherrschung angeeignet haben. Er lebte in Paris in der Verbannung und hielt dort, wie ein alter Dante-Erklärer versichert, Vorlesungen. Nach dem Siege seiner Parteigenossen, der Guelfen, von 1266 finden wir ihn wieder in Florenz, wo er hinfort bis zu seinem Tode (1294) hohe Staatsämter bekleidete und nach Dantes eigener Aussage („Inferno" XV) dessen Lehrer war.

Der Anfang von Marco Polos Reisebeschreibung. Nach der Handschrift (14. Jahrhundert), in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 231.

Von den italienischen Werken Brunettos sei nur der „Tesoretto" (Schätzkästlein) erwähnt, ein Lehrgedicht, in dem allegorische Gestalten auftreten, und das wiederholt auf eine Fortsetzung in Prosa verweist, die indessen wahrscheinlich nicht ausgeführt wurde. Denn durch seinen Aufenthalt in Frankreich ließ sich Brunetto bestimmen, das italienische Werk ganz fallen zu lassen und ein ähnliches, den „Tresor" (Schatz), in französischer Sprache zu schreiben, wobei er sogleich in Prosa begann und die allegorische Darstellung mit einer schlicht sachlichen vertauschte. Französisch faßte er das Werk ab, weil er sich gerade in Frankreich befand, vor allem aber, weil das Französische nach seiner Meinung die anmutigste und verbreitetste Sprache war.

Er teilte den „Tresor“ in drei Bücher. Das erste behandelt die theorique, das zweite die pratique und logique, das dritte die retorique und politique. Die Kenntnisse des ersten Buches sind notwendige Vorbedingungen für das Verständnis alles Weiteren: sie stehen auf einer Stufe mit dem baren Gelde, das jeder zum Leben schlechterdings nötig hat. Die Lehren des zweiten Buches sind den Edelsteinen vergleichbar, die dem Menschen frohe Stimmung und — nach allgemein verbreiteter mittelalterlicher Auffassung — auch Tugend verleihen, die des dritten Buches dem lauteren Golde; denn wie dieses alle anderen Metalle übertrifft, so ist die Kunst, gut zu reden und die Menschen zu regieren, die edelste von allen.

Der wertvollste Abschnitt des ganzen Werkes ist der letzte, für den Brunetto zwar auch litterarische Werke benutzt hat (Cicero, Seneca, den „Oculus pastoralis“), wo er jedoch die Pflichten des Podestà nach den Erfahrungen seiner eigenen Praxis eindringlich darstellt. Dieses einen Abschnittes wegen hat man ihn geradezu einen Vorläufer Machiavellis nennen können.

Der „Tresor“ hat in Frankreich einen beispiellosen Erfolg gehabt; er wurde in zahlreichen Handschriften verbreitet, von späteren Schriftstellern erweitert und in seinem historischen Teile fortgesetzt. Nicht geringer war sein Erfolg in Italien, wo mehrere Übersetzungen hergestellt und nach der Erfindung des Buchdruckes mechanisch vervielfältigt wurden. Zwei dieser italienischen Übersetzungen sind in Versen abgefaßt.

Auch der Venezianer Martino da Canale, wahrscheinlich ein Warenzollbeamter, hat für seine Chronik die französische Sprache gewählt, wohl weil er die von Robert von Clari (vgl. S. 224) gegen seine Vaterstadt erhobenen Anklagen in der von diesem angewandten Sprache zurückweisen wollte. Im Eingang erklärt er das Werk für eine Übersetzung aus dem Lateinischen, aber nur im Anfange ist er lateinischen Quellen gefolgt, während er für die Zeit von 1252—1275 allem Anscheine nach einen selbständigen und zuverlässigen Bericht gibt. Der Schluß ist leider nicht erhalten.

Von allgemeinerer Bedeutung ist der Reisebericht des Marco Polo (s. die Abbildung, S. 230), zu dessen Ruhme ein Herausgeber des 16. Jahrhunderts (Ramusio) sagt, er wisse nicht, ob die Entdeckungen zur See durch Herrn Christoph (d. h. Columbus) oder die Entdeckungen zu Lande durch Marco Polo und seine Gefährten größere Bewunderung verdienten.

Marco Polos Vater Nicolo, der aus einer angesehenen venezianischen Adelsfamilie stammte, begab sich 1260 mit seinem Bruder Matteo an den Hof des Großkhans der Tataren, Kublai, im Lande Cathay. Die Reisenden waren die ersten Europäer, die an Kublais Hof kamen. Sie blieben dort bis 1266 und erhielten von ihrem hohen Gastfreund den Auftrag, Briefe an den Papst mitzunehmen, worin dieser um hundert gelehrte Missionare gebeten wurde; seien diese im stande, in einer öffentlichen Disputation die Wahrheit der christlichen Lehre darzuthun, so wolle der Khan zum Christentum übertreten und sein Land bekehren lassen. Als die Gesandten 1269 nach Venedig zurückkamen, fand Nicolo seine Frau nicht mehr am Leben, wohl aber seinen Sohn

---

Übertragung der auf Seite 230 stehenden Handschrift:

Ci *comancent* le lobriqe de cest liure, qui est appellé le deuisement dou monde.

SEIngnors, enperaor *et* rois, dux *et* marquois, cue*ns*, che*valiers et* bargions *et* toutes gens qe uolés sauoir les deuerses ienerasions des homes *et* les deuersités des deuerses region dou monde, si prennes cestui liure *et* le feites lire *et* chi trouererés [lies trouerés] toutes les grandismes meruoilles *et* les grant diue*rsi*tés de la grande Harminie *et* de Pe*rsie et* des Tartars *et* Indie. Et des maintes autres proui*n*ces, si con notre liure noç *con*tera por ordre ape*r*temant, sicome meisser March Pol, saies et noble citaiens [de Venece, raconte].

Hier beginnen die Rubriken dieses Buches, das genannt ist die Beschreibung der Welt.

Ihr Herren, Kaiser und Könige, Herzöge und Markgrafen, Grafen, Ritter und Bürger und alle Leute, die ihr die verschiedenen Arten der Menschen und die Verschiedenheiten der verschiedenen Gegenden der Welt kennen lernen wollt, nehmet dieses Buch und laßt es lesen, und ihr werdet darin alle großartigen Wunder und die großen Verschiedenheiten des großen Armeniens und Persiens und der Tartaren und Indiens finden und manche andere Provinzen, wie unser Buch auch der Reihe nach deutlich erzählen wird, so wie Herr Marco Polo, ein weiser und edler Bürger [von Venedig, berichtet].

Marco, der fünfzehn Jahre alt war. Nachdem an Stelle des verstorbenen Clemens IV. ein neuer Papst gewählt worden war (Gregor X.), richteten die Venezianer den Auftrag des Khans aus, erlangten jedoch nur zwei Dominikaner, mit denen sie, diesmal auch von dem jungen Marco begleitet, 1271 aufs neue die Reise nach Cathay antraten. Die Dominikaner zogen es vor, unterwegs in Armenien zu bleiben, aber die drei Reisenden gingen über Bagdad, Hormuz, Kerman, Khorasan, Balkh, Badakhschan den oberen Oxus hinauf und durchschritten das Pamirhochland, sie gelangten weiter über Kaschgar, Jarkand, Khotan nach Tangut (nordwestlich von China) und trafen nach einer Reise von dreiundeinhalb Jahren im Frühjahr 1275 den Khan in seiner Sommerresidenz Kaipingfu. Kublai war hoch erfreut, sie wiederzusehen, und gewann ein lebhaftes Interesse an dem jungen Marco, der rasch die vier Schriftsprachen des Reiches erlernte und von dem Tatarenfürsten mit hohen Ämtern und wichtigen Missionen betraut wurde. Zu Anfang des Jahres 1292 traten die Venezianer die Heimreise an, als sie aber 1295 oder 1296 in ihrer Vaterstadt eintrafen, hatten sie, längst für tot gehalten, Schwierigkeit, von ihren Verwandten anerkannt zu werden. Angeblich hat erst der Anblick der Juwelen, die sie in ihre Kleider eingenäht hatten, die letzten Zweifel beseitigt. Einige Jahre nachher wurde Marco, dem die Venezianer den Beinamen „Il Milioni" gaben (wahrscheinlich weil diese sonst wenig gebrauchte große Zahl in seinen Erzählungen so oft wiederkehrte), im Dienste der Republik seiner Freiheit beraubt. Die Rivalität zwischen Genua und Venedig war 1294 in offene Fehde übergegangen, und in einem der Seegefechte, wahrscheinlich bei Scurzola, dem alten Corcyra (7. September 1298), wurde Marco gefangen genommen und nach Genua weggeführt. Dort machte er die Bekanntschaft eines ebenfalls gefangenen Pisaners, des Schriftstellers Rustician, der schon 1271 für Eduard I. von England einen französischen Arthurroman zusammengeschrieben hatte. Er gehörte wohl zur Pisaner Familie der Rustichelli. Dieser forderte Polo auf, ihm eine Beschreibung seiner Reise zu diktieren, und Polo ließ sich seine Tagebücher aus Venedig senden; er entsprach gewiß dem Wunsche des Rustician um so lieber, als er selbst neben asiatischen Sprachen nur über die venezianische Mundart verfügte, die sich für eine weitere Verbreitung seines Werkes nicht geeignet haben würde. Da zwischen Genua und Venedig am 1. Juli 1299 der Friedensvertrag abgeschlossen wurde, der auch die Auslieferung der Gefangenen bedingte, so dürfen wir glauben, daß Marco Polo einige Wochen darauf in seine Vaterstadt heimgekehrt ist. Über sein ferneres Leben wissen wir nicht allzu viel: er verheiratete sich und ist 1324 gestorben. Als er im Sterben lag, wurde er aufgefordert, die Lügen zurückzunehmen, deren er sich in seinem Reisebericht schuldig gemacht haben sollte; er erklärte indessen, er habe stets der Wahrheit die Ehre gegeben. Das Andenken Marcos erlosch nicht so bald unter seinen Mitbürgern: noch lange nach seinem Tode gab es in Venedig eine Maskenrolle, welche die unglaublichsten Geschichten erzählte und Marco Milioni hieß.

Marcos Buch ist in zahlreichen Handschriften erhalten und früh in alle Kultursprachen übersetzt worden. Wir haben von ihm zwei Redaktionen, die auf den Verfasser selbst zurückgehen. Die ältere, die 232 Kapitel umfaßt und 1298 im Gefängnisse zu Genua Rustician diktiert wurde, ist uns nur in einer Handschrift erhalten und zeigt nicht nur formell ein mit italienischen Worten und Wendungen durchsetztes wunderliches Französisch, sondern auch stilistisch die Nachlässigkeiten, Ungleichheiten und Wiederholungen, die dem Stil eines litterarisch wenig geübten Mannes anhaften. Wahrscheinlich geht dieser Text direkt oder doch durch wenige Zwischenstufen auf Rusticians getreue Nachschrift von Marcos Rede zurück. Die andere Redaktion (200 Kapitel) kam bei folgender Gelegenheit zu stande. Der Bruder Philipps des Schönen, Karl von

Valois, der seit 1301 mit der Tochter Philipps von Courtenay, des Titularkaisers von Konstantinopel, vermählt war, wollte den byzantinischen Kaiserthron für sich beanspruchen und ihn mit Hilfe der Venezianer, denen das lateinische Kaiserreich ja bereits seine Errichtung im Jahre 1204 verdankte, zu gewinnen suchen. Karl sandte infolgedessen Thibaut de Chépoix nach Venedig und schloß durch diesen am 14. Dezember 1306 mit der Republik ein Bündnis ab. Während seines Aufenthaltes in Venedig machte Thibaut die Bekanntschaft des berühmten Reisenden und bat ihn im August 1307 um ein Exemplar seines Reiseberichtes, das für Karl von Valois bestimmt sein sollte. Denn dieser nahm, in der Hoffnung, bald den Kaiserthron des Ostens besteigen zu können, auch an den Schilderungen des ferneren Orients ein lebhaftes Interesse. Polo hat zwar diesen Text um einige Stellen erweitert, manche Wiederholung gestrichen und den historischen Abschnitt am Schluß der ersten Redaktion bedeutend gekürzt; doch scheint das von ihm korrigierte Exemplar auch neue Fehler enthalten zu haben, die er unberichtigt ließ.

Die erste Redaktion wurde sehr bald ins Toskanische und ins Lateinische übersetzt. Der toskanische Text (183 Kapitel) rührt von einem Schreiber her, der im Jahre 1309 starb, der lateinische (200 Kapitel) hat den toskanischen zur Grundlage und zeigt zuerst die Einteilung des Werkes in drei Bücher. Eine zweite lateinische Übersetzung ist ebenfalls fast noch zu Lebzeiten Polos entstanden. Auch sie scheint auf dem toskanischen Texte zu beruhen, kennt die Einteilung in drei Bücher und ist stark gekürzt. Sie wurde um das Jahr 1320 von dem Dominikaner Pipino in Bologna hergestellt und ist ihrerseits wieder das Original von Übersetzungen in die Volkssprachen, selbst ins Irische, gewesen. Eine dieser letzteren wurde ins Lateinische zurückübersetzt (1532), und die älteste Ausgabe eines französischen Textes (1556) war nichts als eine Übersetzung dieser lateinischen Rückübersetzung. Auf Pipino und anderen Quellen beruht der italienische Text des gelehrten Ramusio (1559), der von Erlebnissen Polos in Asien zu erzählen weiß, die er nur aus Aufzeichnungen des Reisenden selbst erfahren haben kann.

Als er mit siebzehn Jahren in den Orient zog, konnte Polo in die Kultur des Abendlandes noch keinen tieferen Einblick gewonnen haben. Er erzählt denn auch wie ein Knabe, treuherzig und wahrheitsliebend, schenkt aber den Berichten anderer allzu leicht Glauben. Er hat mehr das Auge des Neugierigen und Wißbegierigen als das des Beobachters und Forschers. Als gläubiger Katholik scheut er die Ketzerei; aber die Büßer und Heiligen der Heiden werden von ihm mit ähnlichem Respekte betrachtet wie die christlichen Heiligen. Von Buddha sagt er, als er dessen Leben erzählt: wäre er Christ gewesen, so würde er sicher ein großer Heiliger bei unserem Herrn Jesus Christus gewesen sein.

Das erwähnte Lob des Ramusio besagt nicht zu viel. Die Durchschreitung Asiens in west-östlicher Richtung war eine Leistung, die auch von der in unseren Tagen erfolgten Durchquerung Afrikas bei weitem nicht erreicht ist. Über das Innere Asiens hatten bis dahin die phantastischsten Vorstellungen geherrscht. Jetzt ließ der wahrheitsgetreue Bericht Polos erkennen, daß alle jene Wundervölker, die meist der antiken Alexandersage ihr Dasein verdankten, und die auch in der „Image du monde" erwähnt wurden (S. 216), nirgends zu finden waren. Sie verschwanden allerdings nicht sofort aus der Litteratur und spukten noch im Volksglauben, als Columbus seine Entdeckungsreise nach der entgegengesetzten Richtung hin unternahm. Indessen mußte Polos Werk um so mehr aufklärend und belehrend wirken, in je weitere Kreise es, in die verschiedenen Sprachen übersetzt und durch den Buchdruck verbreitet, Eingang fand.

VII. Von der Thronbesteigung der Valois bis zum Regierungsantritt Franz' I. (1328—1515).

1. Machaut und die Litteratur bis zum Auftreten der burgundischen Schule.

Die Thronbesteigung der Valois im Jahre 1328 darf, wie für die politische Geschichte, so auch für die Litteraturgeschichte als Wendepunkt gelten. Nicht als hätte dieses Ereignis die litterarischen Zustände derart beeinflußt, doch hat sich der allmählich vorbereitete Umschwung etwa um diese Zeit vollzogen.

Im 13. Jahrhundert war der Bürgerstand, le tiers état, emporgeblüht und an Zahl und Einfluß, an Reichtum und Macht im steten Wachsen begriffen. Seine Zahl hatte sich besonders durch die Aufhebung der Leibeigenschaft für viele Gebietsteile vermehrt sowie durch die Bestimmung, die einen Unfreien frei machte, sobald er ein Jahr und einen Tag in einer Stadt verweilt hatte. Durch Handel und Industrie waren manche Städte zu bedeutendem Reichtum gelangt, wie Marseille, Lyon, Metz, Paris, Rouen. Zur üppigsten Blüte hatten sich die Städte im Nordwesten, in Artois und Flandern, entfaltet. In den Städten des eigentlichen Frankreich fand das Königtum seinen natürlichen Bundesgenossen gegen die großen Vasallen. Die Städte begaben sich gern unter den Schutz des Königs, auch auf Kosten ihrer Freiheiten, und stellten ihm Geldmittel zur Verfügung.

Mit diesem Aufblühen der Städte hängt das Aufkommen der Puys, der dichtenden Bürgervereine (vgl. S. 188), zusammen, und wiederum mit der Entwickelung dieser ein Umschwung in den Anschauungen und in der poetischen Technik. Die Sitte, verheiratete Frauen in Minneliedern zu feiern, war in Nordfrankreich nie so allgemein geübt worden wie in der Provence; schon die älteren französischen Liederdichter haben zuweilen ihre Neigung jungen Mädchen zugewandt. Diese natürlichere Auffassung der Liebe wird jetzt herrschend, ohne die ältere völlig zu verdrängen. Neben der weltlichen Lyrik wird in den Puys die religiöse Poesie gepflegt und bei der Krönung durch Preise an erster Stelle bedacht (s. die Abbildung, S. 235). Nicht weniger zeigt sich der bürgerliche Einfluß in der Entwickelung der Formen: zunächst lassen die Puys neben den älteren Formen des ritterlichen Minnesangs neue auftreten und dann jene ganz durch diese verdrängen. Die beliebteste aller Formen wird die Ballade, und neben ihr werden der Chant royal, das Rondeau, das Virelai und der Lai besonders gepflegt.

Man schreibt die Einführung dieser neuen Formen gewöhnlich Guillaume de Machaut zu, und er wird in der That wesentlich dazu beigetragen haben, sie in die Mode zu bringen, aber als ihr Erfinder darf er nicht ohne weiteres bezeichnet werden. Ein Dichter vielmehr, der sich

bereits in ähnlichen Formen bewegte, war Jehannot de l'Escureul, von dem wir den Anfang seiner in alphabetischer Ordnung gesammelten Werke, nämlich 31 ganz kurze Stücke und zwei etwas ausgedehntere Fatrasien (Scherzgedicht, das im Sinn nicht zusammenhängende Sätze aufreiht), besitzen. Unter jenen ist bereits die Ballade vertreten, ebenso das Rondeau, das schon von älteren Dichtern gepflegt wurde, und das Virelai. Der Verfasser schreibt anmutig und formgewandt. Er scheint identisch mit dem Jehan de l'Escureul zu sein, der im Jahre 1303 zu Paris hingerichtet wurde: wir dürfen ihn also zu den Dichtern der Hauptstadt rechnen.

Guillaume de Machaut (s. die Abbildung, S. 236), der Meister des neuen Stils, der zugleich als Komponist hoch geschätzt wurde, gehörte einer adligen Familie an, die sich nach dem heutigen Machault im Departement der Ardennen nannte. Ob er dort geboren wurde, wissen wir nicht. Es wird angenommen, daß seine Geburt in die Zeit zwischen 1300 und 1310 fiel. Lange Jahre stand er im Dienste des Johann von Luxemburg, des Königs von Böhmen, und erst der Tod seines Herrn (bei Crécy 1346) löste dieses Verhältnis. Wann er zu dichten begann, ist nicht bekannt; sein ältestes datierbares Stück stammt aus dem Jahre 1339.



Dichterkrönung in einem Puy. Nach einer Handschrift des 15. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 234.

Im November 1349, als auch die Tochter seines Gönners gestorben war, bei der er inzwischen als Sekretär gelebt hatte, widmete Guillaume Karl II. von Navarra ein Gedicht, „Le jugement du roi de Navarre" (Das Urteil des Königs von Navarra), worin er freigebig unverdientes Lob spendet, den „schwarzen Tod" von 1348 lebendig schildert und daneben auch Bauernaufstände, Judenverfolgungen sowie das Auftreten der Flagellanten. Er wird den König am französischen Hofe kennen gelernt haben, wo Karl als Prinz zu seiner Erziehung und Ausbildung weilte. Jetzt trat er mit seinem jüngeren Bruder Jean de Machaut in Karls Dienst, nur wissen wir nicht, ob gleich nach Karls Regierungsantritt oder vielleicht erst 1353, als sich Karl mit Jeanne, einer Tochter seiner früheren Gönnerin, vermählte. Karl war ein ruchloser Charakter, der vor keinem Verbrechen zurückschreckte (neuerdings hat man allerdings seine „Rettung" versucht), und auch Guillaumes Verbindung mit ihm sollte nur wenige Jahre währen. Aber zunächst, als Karl 1356 von seinem Schwiegervater verhaftet und gefangen gesetzt wurde, tröstete ihn der Dichter, indem er im Herbste 1357 den „Confort d'ami" (Freundestrost) an den Eingekerkerten richtete.

Er redet Karl darin zuerst mit Freund an und bezeichnet ihn dann als König. Nach einem langen Vergleiche des Fürsten mit Daniel geht er auf die Gefangenschaft seines Gönners ein und versichert, er halte ihn nicht für schuldig, wenigstens nicht für so schuldig, daß er eine so harte Strafe verdiene. Endlich spendet er ihm Trost und gute Lehren.

Guillaume war ein Charakter ohne alle Schroffheiten, erfüllt von warmem Patriotismus und ein Freund jener Milde, die so gern mit musikalischer Begabung Hand in Hand geht. Er war zu seiner Zeit der anerkannte Beherrscher des französischen Parnasses, aber frei von

Selbstüberhebung, ein treuer Diener seiner Herren, doch kein niedriger Schmeichler. Er hat das begeisterte Lob jenes ersten Gönners erst gesungen, nachdem dieser den Heldentod auf dem Schlachtfelde gefunden hatte. Als Musiker hat Guillaume Gesänge weltlichen und geistlichen Inhaltes komponiert, auch vierstimmige, was damals noch wenig geübt wurde. Er besaß eine schöne Singstimme und trug zuweilen seine Lieder selbst vor. Auch lateinische Gedichte sind von ihm vorhanden.

Wenn wir bei der Besprechung seiner französischen Gedichte zunächst von den umfangreicheren Werken absehen und nur die kurzen Stücke betrachten, so finden wir Balladen, Chansons royaux, Motetten, Virelais, Lais, Rondeaux und Complaintes. Unter ihnen sind die Balladen so stark vertreten (nicht ganz 200), daß ihre Zahl die aller übrigen zusammengenommen übertrifft.



Amor führt drei seiner Kinder, Süßes Sinnen, Wonne und Hoffnung, zu Guillaume de Machaut. Nach einer Handschrift des 14. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 235.

Für die Ballade ist es charakteristisch, daß sie aus drei gleichgebauten Strophen besteht, daß entsprechende Verse innerhalb der verschiedenen Strophen gleichreimig sind, und daß alle drei Strophen mit ein und derselben Refrainzeile (rebriche, Rubrik) schließen. Im 15. Jahrhundert nennt man die drei Strophen clos, ouvert und oultrepasse. Bei Machaut ist die Ballade wie bei L'Escureul noch ohne Geleit (envoi, entsprechend der Tornada der Provenzalen, vgl. S. 66). Später, z. B. bei Eustache Deschamps, wird ihr meist ein Geleit beigefügt, das ebenfalls mit dem Refrainvers schließen muß und am häufigsten mit dem Worte Prince (Fürst) beginnt. Dieses „Prince“ war wohl zunächst als Widmung an den prince des betreffenden Sängervereines (Puy) gedacht, wurde dann aber auch in anderer Weise verwendet; ja selbst Prins ce (ich nahm dies) wurde an seine Stelle gesetzt. Die Ballade ist nunmehr die beliebteste Dichtungsform und bleibt es bis zum Auftreten der Plejade. Sie baut ihre Strophen am liebsten aus sieben- oder achtsilbigen Versen auf, doch wird daneben auch der Zehnsilbler gewählt, und selbst Mischungen verschiedener Verse kommen vor. Die Zahl der Verse ist meist acht.

Die Chanson royal (oder Chant oder Champ royal), zuerst 1316 erwähnt, ist eine feierlichere Form. Sie besteht aus fünf Strophen. Ihr Hauptvers ist der Zehnsilbler, doch kommen auch Chansons royaux in Achtsilblern und anderen Versen vor. Die Zahl der Verse ist gewöhnlich zehn, aber auch elf oder zwölf. Auch hier ist die Durchreimung des ganzen Gedichtes unerläßlich, und auch hier findet sich, wie bei der Ballade, das mit dem Worte Prince beginnende und mit dem Refrainverse schließende Geleit. Chansons royaux ohne Refrain sind nicht unerhört — Froissart hat einige gedichtet —, doch ist Anwendung des Refrains das Gewöhnlichere.

Die Bedeutung des **Motetts** (d. h. kurzes Wort) liegt mehr auf der musikalischen als auf der litterarischen Seite. Diese Gedichte wurden zwei-, drei- oder auch vierstimmig gesungen und waren schon im 13. Jahrhundert sehr beliebt. Auch ging neben dem französischen Wortlaut ein tiefer gesungener lateinischer Text her, zu dessen einfachen Silben jener erstere eine kunstreiche Koloratur bildete.

Das **Vireli** oder **Virelai** (beides bedeutet Schwenke sie!) war ursprünglich ein Tanzlied und wird auch Chanson balladee genannt. Es hat folgende Form, die mit der Dansa der Provenzalen (S. 69—70) fast zusammentrifft: Dem eigentlichen Gedichte voraus geht eine Refrainstrophe, die hinter der ersten, zweiten und dritten Hauptstrophe wiederholt wird. Von diesen drei Hauptstrophen besteht jede aus zwei metrisch untereinander verschiedenen Teilen, deren zweiter mit der Refrainstrophe metrisch übereinstimmt. Ein Virelai mit nur einer Hauptstrophe heißt im 15. Jahrhundert Bergerette.

Der zwölfstrophige **Lai** ist ein Gedicht aus zwölf untereinander metrisch verschiedenen Strophen, nur daß die zwölfte mit der ersten metrisch übereinstimmen muß. Wenn aber die Strophen untereinander verschieden sind, so bildet doch jede einzelne in ihrem inneren Bau eine Wiederholung, indem sie in zwei einander metrisch genau entsprechende Teile zerfällt.

Die **Complainte** (Klage oder Beschwerde über einen Todesfall oder ein leichteres persönliches Mißgeschick) ist an keine bestimmte Form gebunden. Sie braucht nicht einmal strophisch zu sein, sondern kann aus Reimpaaren von acht- oder zehnsilbigen Versen bestehen. Von den **Rondeaux** und **Pastorelen** war schon früher die Rede (vgl. S. 175). Die **Sotte Chanson** ist eine oft unanständige Parodie auf das Liebeslied.

Alle diese Formen dienen hauptsächlich dem Ausdruck der Liebe, in welchem Falle sie das Prädikat amoureux erhalten. Die Ballade ist oft politischen oder moralischen Inhalts. Die Chanson royal hat etwas feierlich Ernstes: sie drückt häufig religiöse Stimmungen aus und besingt gern die Jungfrau Maria. Auch Virelai und Lai können ernsten, ja sogar religiösen Inhalt haben.

Unter den Balladen Machauts behandeln manche auch andere Themen als die Minne.

In einer wird den Großen die Freigebigkeit empfohlen. „Gebet, ihr Herren, gebet mit vollen Händen; behaltet nur die Ehre für euch. Wenn ihr auch weniger Schätze, aber nur desto mehr Ehre habt, wird Groß und Klein euch zugethan sein. Jeder wird sagen: Das ist ein wackrer Herr. (Refrain:) Denn Land verschenkt mit offner Hand, Ist besser als verlornes Land.“ In einer anderen wird der böse Monat März temperamentvoll für die Gichtleiden des Dichters verantwortlich gemacht. „Aus der Erinnerung der Menschen und aus den Büchern, wo von ihm die Rede ist, getilgt, verflucht und verdammt von Gott samt allen Heiligen, aus der Helligkeit der Sterne verbannt sei der Monat März, mit bösem Höllenfeuer gebrannt und gesengt, er und seine Tage und seine ganze Macht, weil er mich hat im Fuße die Gicht bekommen lassen.“

Als Proben von Machauts Kunst seien hier zwei Rondeaux und eine Ballade in Übersetzung mitgeteilt.

1.

Weiß wie die Lilie, ros'ger als die Rose,
Erblühend hold wie strahlender Rubin,
Schau' Eure Schönheit ich, die grenzenlose.
Weiß wie die Lilie, ros'ger als die Rose
Entzückt sie mich, daß nie nach anderm Lose
Mein Herz begehrt, als Eure Straße ziehn.
Weiß wie die Lilie, ros'ger als die Rose,
Erblühend hold wie strahlender Rubin.

2.

Wenn Ihr in Euerm Zürnen noch verharrt,
Ist's um den Harrenden wohl bald geschehen.
Ihr gebt den Tod mir mitleidlos und hart,
Wenn Ihr in Euerm Zürnen noch verharrt.
Ich lieb' Euch, ach! mit Lieb' von einz'ger Art,
Und Ihr – – seht mich um Euch zu Grunde gehen!
Wenn Ihr in Euerm Zürnen noch verharrt,
Ist's um den Harrenden wohl bald geschehen.

3.

Niemals sich ins Herz mir stahl
Solch ein Weh wie da,
Als zum allerletzten Mal
Ich die Liebste sah.
Aber eines gab mir Trost,
Als sie, Mund an Mund,
Mir gesagt — und mich gekoßt —:
„Süßer, bleib' gesund!“

Und da ich ihn kaum vernahm,
Diesen süßen Klang,
Fühlt' ich schon, wie wonnesam
Er ins Herz mir drang.
Und das Wörtchen traulichlieb,
Eingeprägt im Grund,
Rings ums ganze Herz sich schrieb:
„Süßer, bleib' gesund!“

Schon für alle Liebespein
Ich belohnt mich seh'.
Hundert Freuden tauscht' ich ein
Für ein einzig Weh,
Als die Liebste wundermild
In der Scheidestund'
Gab als Wahlspruch meinem Schild:
„Süßer, bleib' gesund!“

Guillaumes originellstes Werk ist der „Livre du Voir Dit“ (Buch von der wahren Dichtung), ein Versroman, der etwa 1363 verfaßt zu sein scheint und eine höchst anmutige Liebesgeschichte zwischen einer jungen Dame und dem alten Dichter erzählt.

Vergangenen Herbst — es ist seitdem noch kein volles Jahr verflossen — besuchte den Dichter ein guter Freund, den er seit Jahr und Tag nicht gesehen hatte, und erzählte ihm von einer reizenden, feingebildeten jungen Dame, die herrlich singen und wundervoll tanzen kann, und die davon gehört hat, daß der alte Machaut sich trotz einer schweren und langen Krankheit nicht hat abhalten lassen, Balladen, Rondeaux, Motette, Virelais, Complainten und Liebeslieder zu dichten. Sie empfiehlt sich ihm hunderttausendmal und würde ihn vor allem gern persönlich kennen lernen. Da dies aber vorderhand nicht möglich ist, sendet sie ihm wenigstens ein selbstverfaßtes Rondeau.

Eine, die Euch noch nie geschaut
Und doch Euch liebt von Herzensgrund,
Will Euer sein mit Herz und Mund.
Sieht sie Euch nicht — sie sagt es laut —
So bleibt sie länger nicht gesund,
Eine, die Euch noch nie geschaut
Und doch Euch liebt von Herzensgrund.
Gerühmt, so weit der Himmel blaut,
Da Euer Wert jedwedem kund,
Gewannt Ihr sie zu trautem Bund.
Eine, die Euch noch nie geschaut
Und doch Euch liebt von Herzensgrund,
Will Euer sein mit Herz und Mund.

Guillaume antwortet mit einem Rondeau, und sogleich entspinnt sich ein teils in Prosa, teils in Versen geführter Briefwechsel.

Leider wissen wir nicht, ob diese Liebesgeschichte auf Wahrheit beruht oder erfunden ist. Sicher ist nur so viel, daß die Prosabriefe sowohl als die Dichtungen von Guillaumes Freundin ganz und gar im Stile des Dichters geschrieben sind. Es ist daher das Wahrscheinlichste, daß alles nur eine anmutige Erdichtung ist. Auf jeden Fall aber zeigt Machaut hier eine bewußte Kunst, wie sie in dieser Weise noch nicht geübt worden war. Die Handlung ist überaus einfach und scheint nur erfunden zu sein, um die Einkleidung für die lyrischen Stücke abzugeben. Die ganze Idee des „Voir Dit“ und das starke Betonen des psychischen Elements mutet den Leser modern an.

Machauts letztes Werk hat mehr historischen als litterarischen Wert. Es ist dies die „Prise d'Alexandrie“ (Die Einnahme von Alexandrien), die jedoch keineswegs nur dieses Ereignis des Jahres 1365, sondern auch das ganze Leben des Eroberers von Alexandrien, Peters I. von Lusignan, des Königs von Cypern, bis an dessen Tod (1369) erzählt. Machaut hat sein Gedicht nicht lange nach der Ermordung des Königs abgefaßt. Seine Darstellung ist treffend, gewandt und sicher: sie zeigt den in Reim und Ausdruck geübten Schriftsteller. An Flickworten fehlt es freilich nicht, und die behagliche Weitschweifigkeit des Alters hat sich eingestellt.

Machaut starb nur wenige Jahre nach der Vollendung dieses Werkes im April 1377. Nach der Gefangennahme des Königs von Navarra hat er ohne Zweifel wieder Reims aufgesucht und

den Rest seines Lebens in strengster Zurückgezogenheit dort verbracht. Sein Einfluß aber wirkte noch lange fort, wenn auch sein Ruhm durch die folgenden Dichter verdunkelt wurde. Letzteres zeigte sich am deutlichsten nach der Erfindung des Buchdrucks: seinen Werken blieb die Ehre der typographischen Vervielfältigung lange versagt. Sein langjähriger Aufenthalt in Böhmen und Deutschland im Gefolge Johanns ist von den deutschen Litterarhistorikern nicht beachtet worden: sollte er wirklich in der Litteratur dieser Länder keine Spuren hinterlassen haben?

Neben Guillaume de Machaut wird auch Philipp von Vitry, Bischof von Meaux (1291 bis 1361), als hervorragender Musiker und als litterarischer Reformator erwähnt, dem die Einführung der neuen Formen der Dichtung zu verdanken sei. Doch ist Philipp als Dichter nur wenig bekannt, obwohl ihn Petrarca, mit dem er befreundet war, 1350 in einem Briefe „poëta nunc unicus Galliarum" (den gegenwärtig einzigen Dichter Galliens) nannte.



Eustache Deschamps überreicht König Karl VI. einen Band seiner Gedichte. Nach einer Miniatur vom Jahre 1383, wiedergegeben in Saint-Hilaires Ausgabe der Werke des Deschamps, Paris 1880.

Außer einem Mahngedicht an die Teilnehmer eines 1335 beabsichtigten Kreuzzuges verfaßte Philipp ein französisches Gedicht geringen Umfangs: „Les Dits de Franc Gontier" (Worte des freigebornen Gontier), worin das behagliche Frühstück eines Holzhauers und seiner Frau unter dem Blau des Himmels bei Vogelsang geschildert wird. Gontier sagt: „Zwar weiß ich nicht, wie marmorne Pfeiler und bemalte Wände aussehen, brauche aber auch nicht hinter freundlicher Minne Verrat und im goldenen Becher Gift zu wittern. Vor keinem Tyrannen entblöße ich das Haupt, noch beug' ich das Knie." Pierre d'Ailli schrieb zu diesem Werkchen ein Gegenstück: „Wie elend das Leben des Tyrannen ist" (Combien est misérable la vie du tyran). Beide Gedichte wurden von Nicolas de Clamanges (gestorben 1437) ins Lateinische übertragen, das Philipps von Villon in den anonymen „Contre dits de Franc Gontier" (Gegenworte des freigebornen Gontier) ins Lächerliche gezogen.

Als Machaut starb, wurde sein Tod von keinem so innig beklagt wie von Eustache Deschamps (s. die obenstehende Abbildung), der wie er ein Meister der Ballade war. Deschamps war um 1340 in Vertus bei Epernay geboren und stammte aus bürgerlicher Familie. Seinen Namen hatte er sich nach seinem maison des Champs genannten Haus in Vertus gewählt, während ihm seine braune Gesichtsfarbe den Beinamen Morel (dunkel) eintrug. Er beschreibt sich selbst als auffallend häßlich und nennt sich roi de laideur (König der Häßlichkeit). Höhere Bildung empfing er auf der Kathedralschule in Reims, wo er mit Machaut, seinem verehrten Lehrer,

persönlich bekannt wurde. Im Jahre 1360 bezog er die Universität Orléans, um dort die Rechte zu studieren. Später (1367) erhielt er eine Stellung am Hofe Karls V., die ihn mit dem Bruder König Jeans, Philipp von Orléans, in Berührung brachte und als Gesandten zu Jeans Tochter Isabeau nach Mailand führte. Auch nach Philipps und Isabeaus Tode (1372) gab ihm Karl V. ehrenvolle Aufträge, schickte ihn in wichtigen Angelegenheiten nach Böhmen und Ungarn und ernannte ihn zum huissier d'armes, d. h. zu seinem persönlichen Leibwächter, sowie einige Jahre darauf zum Amtmann (bailli) von Valois. Dort, wie es scheint, verheiratete sich Deschamps; er verlor seine Frau, nachdem sie ihm einen Sohn und eine Tochter geschenkt hatte (1376). Endlich wurde er zum Steuerdirektor (général des aides) ernannt. Sein Todesjahr ist unbekannt (1405?).

Unter Deschamps' Gedichten stehen die Balladen (über 1100) im Vordergrund. Sie haben große Bedeutung für die Zeitgeschichte, besonders unter Karl V. und Karl VI., und lassen uns die Stimmungen und Gefühle erkennen, mit denen die historischen Ereignisse, wie der Tod des Feldherrn Bertrand du Guesclin, im Volke aufgenommen wurden. Der Dichter ist von warmer Vaterlandsliebe beseelt, verabscheut den Krieg und preist die Segnungen des Friedens. Andere Balladen sind Satiren auf das Hofleben oder auf Modethorheiten und lassen uns in die Kultur der Zeit einen Blick thun. Da und dort enthüllt uns Deschamps seine trüben persönlichen Verhältnisse, und auch die Liebe ist Gegenstand mancher seiner Balladen. Er hat sie auch in den Formen des Lai, Virelai und Rondeau behandelt, doch liegt seine Stärke nicht auf diesem Gebiete. Besser ist ihm das Trinklied gelungen, das uns den würdigen Beamten in heiterer Laune zeigt, und das Vorzüglichste, was er geschaffen hat, sind seine politischen Balladen, von denen eine Jahrhunderte hindurch bekannt blieb. Endlich hat Deschamps auch einige Fabeln in die Form der Ballade gekleidet und in dem Geleit die Moral ausgesprochen.

Deschamps ist ein aufrichtiger und schlichter Mann, frei von Pose und gespreizter Würde. Er klagt offen über seine Geldnot und stellt Armut in Ehren höher als Ansehen und Herrschaft, wenn sie durch unlautere Mittel errungen sind. Auch den Bauer hinter dem Pflug und den Handwerker achtet er, ja der beste Besitz besteht für ihn nicht in großem Reichtum, sondern vielmehr in einem bescheidenen Auskommen.

Er rät Karl VI., seinen Willen nicht allzu rasch zu ändern, wenn er sich nicht die Liebe seiner Unterthanen verscherzen wolle, und ruft ihm zu:

Das eine sagen und das andre thun,
Zeigt uns in schlechtem Einklang Herz und Mund;
Wahrhaftig sei der Mensch zu jeder Stund'.

An zwei umfangreichen Gedichten schrieb er im Alter, an dem „Gedicht vom Löwen" (Fiction du lyon) und dem „Ehespiegel" (Miroir de mariage), die er jedoch beide unvollendet hinterlassen mußte.

In jenes spielt die Mythologie und die Allegorie hinein; Löwe und Leopard, die sich gegenüberstehen, bedeuten Frankreich und England. Deschamps macht hier wie anderwärts gern von den Namen des „Roman de Renart" (vgl. S. 195) Gebrauch. Der „Ehespiegel" ist eine allegorisch eingekleidete Satire auf die Ehe und gestattet wohl den Rückschluß, daß des Dichters eigene Ehe keine ganz glückliche war. Einige Szenen erinnern an die „Quinze joies de mariage" (vgl. S. 253).

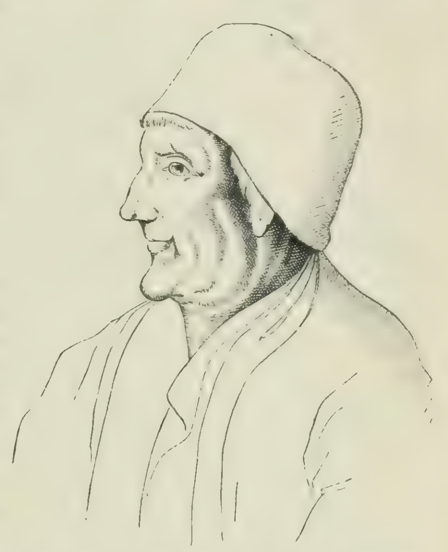
Eine historische Dichtung über Karl V., die Deschamps im „Ehespiegel" erwähnte, ist leider verloren, dagegen besitzen wir von ihm noch die älteste französische Anweisung zum Dichten („Art de dictier et de fere chançons", Kunst zu dichten und Lieder zu verfassen, 1392), in der er die einzelnen Gedichtformen an der Hand von Musterbeispielen beschreibt.

Von litterarischen Beziehungen des Dichters sind zu nennen die zu seinen Gönnern, den Herzögen von Orléans (Philipp und Ludwig), Berri, Anjou und Burgund, zu Tignonville, einem schriftstellernden Kammerherrn Karls VI., zu Christine de Pisan (vgl. S. 247), die ihn

1403 in einer Epistel begrüßte, endlich zu Chaucer, den er als englischen Übersetzer des „Rosenromans" (vgl. S. 209) feiert und einen Sokrates und Adler hohen Fluges nennt. Recht bezeichnend für die Schnelligkeit, mit der litterarischer Ruhm verbleicht, ist ein Gedicht, in dem Deschamps die berühmten Schriftsteller der Champagne aufzählt. Er nennt nur fünf: den Theologen Le Mangeur (Comestor, vgl. S. 153 und 222) aus dem 12. Jahrhundert, den Scholastiker Clamanges (vgl. S. 239), Machaut, Vitry und Sainte More, dem wir den endlosen „Ovide moralisé" (vgl. S. 137) verdanken. Bertrand de Bar-sur-Aube und Christian von Troyes, die doch zu den glänzendsten Vertretern der altfranzösischen Litteratur gehörten, und deren Namen im 13. Jahrhundert in aller Munde waren, sind längst der Vergessenheit anheimgefallen. „Mais où sont les neiges d'antan?" Doch wo ist der Schnee vom verflossenen Jahre?

Die Ballade überwiegt bei den genannten Dichtern bereits derart, daß sie als Modeform bezeichnet werden kann; es gibt kaum einen Dichter jener Zeit, der sich nicht in ihr versucht hätte. Originell und nicht ohne Anmut ist das anonyme „Buch der hundert Balladen" (Livre des cent ballades).

Ein junger Mann trifft bei Angers einen alten Ritter, der ihm Ratschläge über das Benehmen in der Liebe gibt und Beständigkeit empfiehlt. Eine Dame, die ihm bald darauf begegnet, rät ihm das gerade Gegenteil, Leichtsinn und Flatterhaftigkeit. Der junge Mann richtet, im Zweifel, wem er folgen soll, an eine Anzahl berühmter Ritter die Bitte, ihm ihre Meinung zu sagen. Von dreizehn der Befragten, meist hohen Herren aus dem Kreise Karls VI., gingen Antworten in Balladenform ein.



Froissart. Nach einem Bild in der Bibliothek zu Arras, wiedergegeben in der Froissart-Ausgabe von Kervyn de Lettenhove, Brüssel 1870. Vgl. Text, S. 242.

Das Werk ist wahrscheinlich von Jean le Seneschal, dem Seneschal des Grafen von Eu, mit dem er sich 1387 in der Gefangenschaft der Türken befand, im Orient verfaßt worden. Auch der gleichfalls gefangene Marschall Boucicaut (gestorben 1421) ist darin mit einer Ballade vertreten.

Die Begebenheiten, die sich in den Dichtungen Machauts und Deschamps widerspiegeln, haben eine oft auf die Berichte von Augen- und Ohrenzeugen gegründete Darstellung in den Chroniken zweier Männer gefunden, die sich auch als Dichter Ruhm erworben haben: Le Bels und Froissarts. Die Chronik des Jean Le Bel, die eine lebendige, wenn auch wenig formgewandte düstere Schilderung der Zeitereignisse von 1326—61 gibt, hat auch das Verdienst, die Chronik des Froissart angeregt zu haben. Jean, der Sohn eines échevin (Schöffen) in Lüttich, machte 1327 mit Jean vom Hennegau den Feldzug nach Schottland mit und schrieb sein Werk auf Bitten seines Gönners, um eine von einem Engländer in französischer Sprache gereimte, wenig gelungene Geschichte Edwards III. zu verdrängen. Er hat keine Mühe gescheut, sich aus dem Munde von Augenzeugen und Zeitgenossen Belehrung zu verschaffen, sein Hauptgewährsmann aber war Jean vom Hennegau selbst. Le Bel wurde Kanonikus zu Saint-Lambert in Lüttich und starb 1370, über achtzig Jahre alt. Seine lyrischen Gedichte, die ein anderer Schriftsteller aus Lüttich rühmt, scheinen verloren zu sein.

An Le Bels Chronik knüpft Froissart an, der hervorragendste Chronist und zugleich einer der liebenswürdigsten Dichter des 14. Jahrhunderts (s. die Abbildung, S. 241). Er wurde gegen Ende 1338 als Sohn eines Bürgers zu Valenciennes geboren, las in seiner Jugend mit Vorliebe Abenteuerromane und wurde Geistlicher. 1361 begab er sich nach London, um der Königin Philippa vom Hennegau, einer Nichte von Jean Le Bels Beschützer, eines seiner Gedichte zu überreichen. Dieses Gedicht, das uns nicht erhalten ist, handelte von den Ereignissen seit der Schlacht bei Poitiers und darf als erster Entwurf seiner später in Prosa abgefaßten Chronik gelten. Philippa stellte ihn als Sekretär an, gab ihm den Auftrag, seine Chronik zu schreiben, und ließ ihn für diese von 1365 an mehrere Reisen machen, auf deren einer er vielleicht 1368 bei der Hochzeit des Herzogs Lionel von Clarence mit einer Tochter Galeazzo Viscontis in Mailand mit Petrarca und Chaucer zusammengetroffen ist. Durch den Tod der Königin (15. August 1369), den er wiederholt aufs innigste beklagt, wurde Froissart brotlos. Er hielt sich eine Zeitlang in Valenciennes auf, wo er sich in die Gilde der couletiers eintragen ließ und auch wirklich einen Kleiderhandel betrieb, aber schon 1370 fand er eine neue Beschützerin in Jeanne von Brabant, die als Witwe von Philippas Bruder den Sohn König Johanns von Böhmen, Wenzel von Luxemburg, geheiratet hatte, einen Freund der Dichter, der an seinem Hof auch Machaut und Deschamps einen glänzenden Empfang bereitet hatte. Zugleich hatte nach Philippas Tod ihr Schwager Robert von Namur den Auftrag erneut, die Chronik abzufassen, und ferner hatte Froissart auf dem Schlosse Beaumont die Bekanntschaft Guis II. von Blois (aus dem Hause Châtillon) gemacht, eines Vetters der Philippa, der sich mit der Nichte Roberts von Namur verlobt hatte. Dieser mächtige Fürst veranlaßte ihn, seine Chronik fortzuführen und dem ersten Buche, das im Anfange durchaus auf Le Bel beruhte, und das Robert gewidmet war, drei weitere folgen zu lassen, deren Inhalt bis 1400 reicht. Ihm oder Wenzel verdankte Froissart auch 1373 die Ernennung zum Pfarrer von Lestines (jetzt les Estinnes-au-Mont) bei Binche.

Da Froissart aber das erste Buch seines Werkes sowohl seiner eigenen Auffassung entsprechend als der des Robert von Namur vom antifranzösischen Standpunkt aus geschrieben hatte, machte er sich 1376 daran, es im Sinne des ganz auf französischer Seite stehenden Gui von Blois umzugestalten. Daneben war er mit Gedichten beschäftigt, an denen Herzog Wenzel lebhaftes Interesse nahm, und mit dem langen Versroman „Meliador", der aber noch nicht abgeschlossen war, als der Herzog am Aussatz starb (7. Dezember 1383). Um diese Zeit ernannte Gui den Chronisten zu seinem Kaplan sowie zum Kanonikus von Chimay, und Froissart arbeitete an der Chronik weiter, deren zweites Buch er von 1386 bis 1388 schrieb. Da er jedoch das Bedürfnis empfand, über die Vorgänge in Südfrankreich und Spanien einige Augenzeugen zu vernehmen, reiste er im Herbste 1388 nach Orthez an den Hof des Grafen Gaston III. Phöbus von Foix, wo er zehn Wochen verweilte (s. die beigeheftete farbige Tafel „Froissarts Ankunft am Hofe zu Foix"). Der Graf, der als junger Mann 1358 in Preußen gegen die heidnischen Litauer gestritten hatte und ein leidenschaftlicher Jäger war, dem wir auch ein französisches Buch über die Jagd verdanken, verbrachte die Tage, an denen er nicht jagte, im Bett, um dann die Nacht zum Tage zu machen. Froissart mußte sich täglich um Mitternacht bei ihm einstellen und ihm aus dem „Meliador" vorlesen.

Im März 1389 verließ der Dichter den Hof zu Orthez und begab sich wieder auf Reisen, bis er im Herbste seinen Wohnsitz in seiner Heimat Valenciennes aufschlug, wo er 1390 das dritte Buch seiner Chronik redigierte. Dort trat Guillaume von Ostrevant, der Gouverneur des Hennegaus, mit ihm in Verbindung, und da dieser als Schwiegersohn des Herzogs von Burgund

Übertragung des umstehenden Textes.

Cy commence la tierce partie
des Croniques sire Jehan Froissart,
qui contiennent les nouuelles
guerres de France, d'Angleterre,
d'Espaigne, de Portingal, de Naples
et de Ro*mm*e. Et premierement p*ar*le [. . . .]

Hier beginnt der dritte Teil der Chronik des Herrn Jehan Froissart, welche die jüngstvergangenen Kriege in Frankreich, England, Spanien, Portugal, Neapel und Rom umfaßt. Und zuerst handelt sie davon [. . . .]

[. . . .] fresches si nouuelles et si enclines
a ma plaisance que pour ce les
ay mises arriere. Mais pour tant
ne seiournoient pas les vaillans
hommes, quy se desiroie*n*t a auanch*ie*r
ens ou roiaulme de Castille et de [. . . .]

[Ich habe wegen der Kriege in Flandern, die geraume Zeit dauerten, lange unterlassen, von den Angelegenheiten der fernen Grenzländer zu handeln; allein deren nähere Angelegenheiten sind mir gegenwärtig so] frisch [im Gedächtnis], so neu und so ganz nach dem Sinn gediehen, daß ich jene deshalb zurückgestellt habe. Aber doch feierten die tapfern Männer nicht, die sich auszuzeichnen wünschten, in den Königreichen Castilien und [Portugal . . . .]

Die Worte auf der von einem Knappen gehaltenen Fahne rechts oben sind Antons Devise: Nul ne s'y frotte (Keiner wagt sich an ihn heran).



Froissarts An

Nach der Froissart-Handschrift, die David Aubert im Jahre [illegible]



Hofe zu Foix.

ard von Burgund, schrieb; jetzt auf der Stadtbibliothek zu Breslau.



dessen politische Ansichten teilte, geriet auch Froissart, der jetzt am vierten Buche seiner Chronik arbeitete, mehr und mehr auf den burgundischen Standpunkt. Um alte Erinnerungen aufzufrischen, entschloß er sich im Juli 1394 zu einem Besuche Englands. Er überreichte König Richard II. einen schön gebundenen und mit Miniaturen geschmückten Band seiner Jugendgedichte, fühlte sich aber unter den veränderten Verhältnissen nicht wohl und kehrte bald wieder zurück. Von dem ersten Buche seiner Chronik hat er dann noch eine dritte Redaktion angefertigt, hauptsächlich um die Stellen, die er aus Jean Le Bel wörtlich herübergenommen hatte, auszumerzen und dafür manche Angaben über seine eigene Person, über Ereignisse aus dem Jahre 1401 u. s. w. einzuschalten. Er starb gegen 1405.

Froissarts Gedichte sind leicht und gefällig, doch etwas banal; sie stellen ihn als Dichter wenigstens annähernd neben Machaut und Deschamps. Es sind Balladen, Rondeaux, Lais und Virelais, die damals unvermeidlichen Formen, daneben Pastourellen mit freundlichen Schilderungen des Dorflebens und längere erzählende Gedichte in kurzen Reimpaaren, in die da und dort lyrische Gedichte eingelegt sind.

Originell ist das „Uhrwerk der Minne" (Orloge amoureus, in paarweise gereimten Zehnsilblern), worin das liebende Herz mit einem Uhrwerke verglichen wird: das Mutterrad des Getriebes ist die Sehnsucht; es wird in Bewegung gesetzt durch das Blei Schönheit und das Seil Gefallen. In formeller Hinsicht ist zu beachten, daß im „Orloge amoureus" die überzählige Silbe in der Cäsur (vgl. S. 9) bereits auf den Fall der möglichen Elision (wie heute) beschränkt ist.

In dem „Gedichte vom Gulden" (Dit dou florin, 1389) schildert der Dichter sich selbst als sehr leichtlebig und sorglos. Der Gulden, um den es sich handelt, ist der letzte von einer größeren Summe, die ihm Gaston Phöbus beim Abschied aushändigen ließ.

Sein „Paradies der Liebe" (Paradys d'amours), das den Einfluß Machauts zeigt, ist von Chaucer im „Buch der Herzogin" (1370) nachgeahmt worden. Das längste Gedicht Froissarts ist aber der Roman „Meliador, der Ritter mit der goldenen Sonne" (Meliador le chevalier au soleil d'or). Froissart hat ihn später umgearbeitet, sämtliche Gedichte Wenzels eingefügt und die neue Fassung erst nach dem Tode seines Gönners vollendet.

Der Roman spielt in England und Schottland. Eine von mehreren Freiern begehrte Prinzessin verlangt von ihren Bewerbern, daß sie fünf Jahre als fahrende Ritter umherziehen und dann ein Turnier am Hofe des Königs Arthur bestehen, dessen Sieger ihre Hand gewinnen soll. Der Sieger ist natürlich Meliador. Die Erzählung ist von unerträglicher Breite, aber dadurch von einigem Wert, daß zuweilen sehr ins Einzelne gehende Schilderungen aus dem damaligen Leben eingeflochten sind.

In Froissarts Hauptwerk, der Chronik, ist die Darstellung höchst lebendig und farbenreich. Für ihn ist der hundertjährige Krieg zwischen Frankreich und England nichts als ein riesiges Turnier, ein Kampfspiel, in dem die Helden beider Länder ihre Kräfte messen. Er beginnt sein Werk mit dem Satze: „Damit die großen Waffenthaten, die in den Kriegen zwischen Frankreich und England geschehen sind, in denkwürdiger Weise aufgezeichnet und in immerwährende Erinnerung gebracht werden, so daß sich die Guten daran ein Beispiel nehmen können, will ich mich bemühen, sie in Prosa darzustellen." Dieser Gedanke, eine Unterweisung im ritterlichen Handeln geben zu wollen, tritt im Laufe der Erzählung oft hervor.

Als Geschichtsquelle ist Froissarts Werk häufig überschätzt worden. In manchen Einzelheiten, besonders in Zahlenangaben, ist es unzuverlässig; dagegen besitzt es in anderer Beziehung eine hohe Bedeutung: als glänzende Schilderung der letzten Blüte des Rittertums und als getreue Wiedergabe mündlicher Erzählungen von den Ereignissen, wie sie im Munde der Zeitgenossen umgingen. Von Joinville (vgl. S. 226) unterscheidet Froissart zu seinen ungunsten der schwankende politische Standpunkt; doch ist, wenn man davon absieht, daß er fast immer

nur weitererzählt, was ihm berichtet wurde, seine schriftstellerische Eigenart der Joinvilles nahe verwandt. Beide sind ganz in den Anschauungen der Kreise befangen, in denen sie verkehrten, beider Blick reicht nicht weit, erfaßt aber dafür das Naheliegende mit einer Bestimmtheit, daß das Leben ihrer Zeiten mit photographischer Treue vor uns auftaucht. Walter Scotts wirkungsvolle Schilderungen verdanken manche ihrer besten Züge der Benutzung Froissarts. Von einer Fortsetzung der Froissartschen Chronik aus dem 15. Jahrhundert wird später die Rede sein.

Wird von den hervorragenden Namen abgesehen, die bereits genannt wurden, so weist die Litteratur dieser Zeit ungeachtet ihres großen Umfanges wenig Bedeutendes auf.

Auch die Sitte, die Zeitgeschichte in Versen zu behandeln, bestand noch fort, obwohl gerade dieses Gebiet mehr und mehr von der Prosa in Anspruch genommen wurde. Eine auch von Froissart erzählte Episode aus dem Kriege mit den Engländern behandelt das „Gedicht vom Kampfe der dreißig Engländer gegen dreißig Bretonen“ (la Bataille de trente Englois et de trente Bretons), das im Jahre 1350 von einem unbekannten Verfasser in Alexandrinerlaissen und im Stile der Chansons de geste geschrieben wurde. Die Thaten des Feldherrn Bertrand du Guesclin hat in einer umfangreichen Dichtung gleicher Form Cuvelier wahrscheinlich im Jahre 1384 erzählt. Das stilistisch wenig hervorragende Werk ist mehrmals in Prosa aufgelöst worden und hat die Geschichtschreibung der Folgezeit beeinflußt.

Das Volksepos wurde auch im 14. Jahrhundert noch gepflegt; doch war es mehr und mehr zu einer Belustigung des niederen Volkes geworden. Man arbeitete einige der älteren Chansons um, indem man sie erweiterte und verwässerte, den Zehnsilbler durch den eintönigen Alexandriner ersetzend. Auch sind einige Chansons über neue Stoffe hinzugedichtet worden, wie die Geschichte des Hugo Capet, den man für den Sohn eines Metzgers erklärte, der, indem er sich auf den Thron von Frankreich schwang, die Verbindung des Königtums mit der Bürgerschaft der Städte in seiner Person zum Ausdruck brachte. Der alte „Girart von Roussillon“ (vgl. S. 46) wurde mit dem Inhalt eines lateinischen Textes von einem Dichter verquickt, der gegen 1330—1334 für den Grafen von Burgund in Reimpaaren aus Alexandrinern schrieb.

Das originellste Werk aus diesem Kreis ist die Chanson von „Baudouin de Sébourg“, einem Helden, hinter dem Sybel einen Teilnehmer des ersten Kreuzzugs suchen wollte. Baudouin ist nach der Chanson der zweite König von Jerusalem. Das Gedicht, das aus Französisch-Flandern stammt, mischt unter die traditionellen Heldenthaten Züge einer wirksamen Komik. So schon in der Rolle des sehr galanten, gegen die Priester und die Kirche sehr unehrerbietigen Helden. Ein lustiger Schuhflicker bringt es bis zum König von Bagdad (Kairo). Ein anderer gelangt durch schnödes Geld von Stufe zu Stufe bis auf den Thron, dann freilich an den Galgen. Der Dichter erscheint als Vorläufer des Bojardo, indem er mit plumper, aber ergötzlicher Komik das Rittertum dem Gelächter preisgibt. Dabei werden bereits Züge aus Marco Polo verwertet.

Ein umfangreiches erbauliches Werk neben der obenerwähnten moralisierenden Auslegung von Ovids „Metamorphosen“, die ein Franziskanermönch von Saint-More bei Troyes für die Königin Johanna schrieb (vgl. S. 137), bilden die „Pilgerfahrten“ (Pelerinages), in deren erstem Teil der Cistercienser Guillaume de Digulleville (geb. 1295 zu Châlis bei Senlis) die Pilgerfahrt des menschlichen Lebens (um 1331) schilderte, um darauf die der Seele (um 1335) und die Jesu Christi (1358) zu behandeln. Das Werk, dessen erster Abschnitt zwanzig Jahre nach der ersten Niederschrift vom Dichter umgestaltet wurde, hat trotz seiner Weitschweifigkeit Verbreitung gefunden, ist noch nach dem Tode des Verfassers neu bearbeitet und ins

Spanische und Englische frei übertragen worden; Chaucer und Lydgate haben Abschnitte daraus übersetzt. Noch in Bunyans „Pilgrim's Progress" zeigt sich sein Einfluß.

Ein Gegenstand, in dessen wiederholter Behandlung sich das Mittelalter unermüdlich zeigte, war die Satire auf die Frauen. Wir haben schon aus dem 13. Jahrhundert zahlreiche Dichtungen dieser Art, darunter auch ein lateinisches Gedicht „Lamentationes" (Klagelieder) oder „Liber infortunii" (Buch des Unglücks), dessen Verfasser Matheolus, ein Kleriker aus Boulogne-sur-mer, an der Hand zahlreicher Schwänke und Anekdoten die Ehe schmäht, weil er selbst durch seine Verheiratung mit einer Witwe aller seiner einträglichen Pfründen verlustig gegangen war. Dieses Werk wurde um die Mitte des 14. Jahrhunderts von Jean Le Fèvre aus Ressons (Oise) ins Französische übersetzt und fand in dieser Form (mehr als 10,000 Verse) so viel Anklang, daß es noch im 15. und 16. Jahrhundert gedruckt wurde. Später freilich bereute Le Fèvre sein schnödes Werk und schrieb, um sein Vergehen wieder gut zu machen, den „Rebours de Matheolus" (Gegenteil zum Matheolus, auch „Livre de Liësse", Buch der Fröhlichkeit, genannt).

Von Weibern sind wir alle kommen,	Daher ein Mensch, der sie will schelten,
Die Dicken, Dünnen, Bösen, Frommen.	Bei jedem für infam muß gelten.

So beginnt er jetzt und geht dann zur Widerlegung des Matheolus im einzelnen über, indem er an die Stelle der früheren Schmähungen begeistertes Lob der Frauen treten läßt. Da jedoch dieser Widerruf weit geringere Verbreitung fand als das ältere Werk, so hielt es noch Christine von Pisan (vgl. S. 247) für angezeigt, eine Widerlegung abzufassen; und ebenso glaubte Le Franc (vgl. S. 250) seine Leser ausdrücklich vor dem Werke warnen zu müssen.

Als ein Nachzügler der anglonormannischen Schriftsteller ist Gower anzusehen, moral Gower (der sittenstrenge Gower) nach dem Beiwort, das ihm sein Freund Chaucer gab. In die ersten Jahre seiner schriftstellerischen Thätigkeit gehört der „Miroir de l'omme" (Spiegel des Menschen), von dem uns der größte Teil in einer einzigen, erst kürzlich entdeckten Handschrift erhalten ist.

Es ist ein Lehrgedicht, das von den Tugenden und Lastern handelt, die Fehler der einzelnen Stände aufzählt und dem sündhaften Menschen den Weg zeigen will, auf dem er zu Gott zurückkehren könne. Gower weist jedem Laster fünf Töchter, d. h. Fehler, die daraus entspringen, zu; nur bei der Wollust hat er nicht alle Töchter aufführen wollen. Auch Schäden der Kirche deckt er mit kraftvollen Worten auf, die man von dem in einer späteren Schrift so orthodoxen Lollardenfeind kaum erwarten sollte. Er stellt die Kardinäle den Pharisäern und Schriftgelehrten gleich. Der Schlüssel, der das Himmelreich aufschließen soll, wird von Petri Nachfolgern nur zum Einschließen ihrer Gelder benutzt. Simonie und Habsucht triumphieren überall, und all dies Unheil führt Gower, gleich Dante, auf die weltliche Herrschaft der Päpste, die Begründung des Kirchenstaates, zurück.

Es muß als eine Geschmacklosigkeit bezeichnet werden, daß Gower ein mehr als 30,000 Achtsilbler umfassendes Gedicht in der Elinandstrophe (vgl. S. 157) geschrieben hat. Ebenso spricht es nicht für seinen Gedankenreichtum, daß er eine Anzahl eingelegter Erzählungen und auch sonst noch ganze Abschnitte später in andere Werke aufgenommen hat.

Seine 72 französischen Balladen hat Gower wahrscheinlich sämtlich im Alter geschrieben. Achtzehn davon vereinigen sich zu einem Lehrgedicht über die Ehe („Ehestandsbuch"), das wohl erst nach Gowers eigener Verheiratung (1397) entstanden ist, und 52 sind Minnelieder oder geben Belehrungen über die Minne („Minnebuch"). Alle zusammen bilden ein Buch, das Gower Heinrich IV. widmete, den er auch bei seiner Thronbesteigung in zwei Balladen begrüßte. Daß er die französische Sprache wählte, geschah wohl mit Rücksicht auf den Aufenthalt Heinrichs am französischen Hofe, den er als Verbannter aufgesucht hatte.

Gowers Französisch zeigt mannigfache Anglonormannismen, auch englische Einflüsse auf dem Gebiete der Syntax, doch ist es im ganzen besser als das Französisch der meisten seiner Landsleute. Die Balladen sind dreistrophig — nur eine ist länger — und bis auf sechs mit einem Refrain versehen. Im „Ehestandsbuch" fehlt das Geleit, im „Minnebuch" ist es mit einer einzigen Ausnahme vorhanden.

---

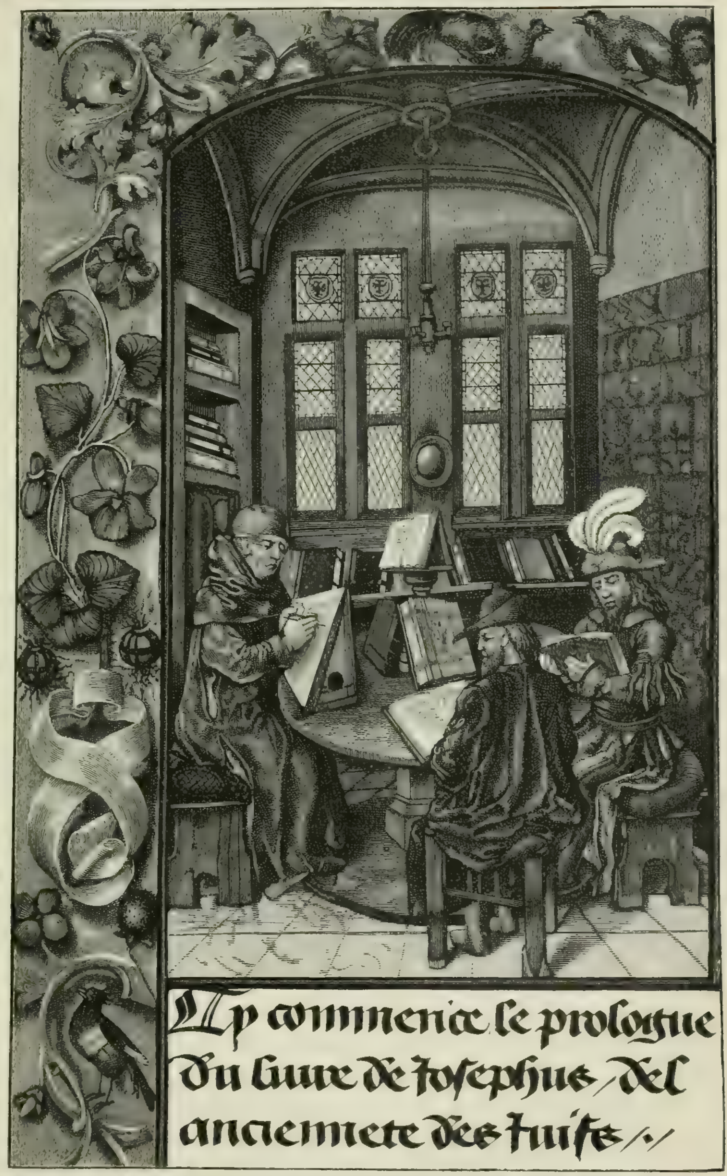
2. Die burgundische Dichtergruppe.

Den vorherrschenden Charakter der französischen Litteratur im 15. Jahrhundert hat die burgundische oder pedantische Schule bestimmt. Als König Johann 1363, einer verhängnisvollen Sitte folgend, Burgund in der Weise mit der Krone vereinigte, daß er es seinem jüngsten Sohne Philipp dem Kühnen zu Lehen gab, ahnte er nicht, wie sehr er seinem Hause selber damit schaden sollte. Herzog Philipp (1363—1404) heiratete Margarete von Flandern, und nach deren Tode (1405) fiel ihr gesegnetes Land mit seinen reichen Städten an Philipps Sohn Johann ohne Furcht. Als dieser die von ihm veranlaßte Ermordung Ludwigs von Orléans 1419 unter dem rächenden Stahle mit dem Tode gebüßt hatte, fand er Verteidiger in einem lateinischen Werke des Jean Le Petit, von dem auch französische Gedichte erhalten sind, und in dem französischen Gedichte „Le Pastoralet" (Hirtenbüchlein), worin ein Schriftsteller, der sich Bucarius nennt, die Länder als Weiden, die maßgebenden Personen als Hirten darstellt. Johanns Sohn Philipp der Gute (1419—67) schloß sich eine Zeitlang an England an, versöhnte sich aber 1435 mit Frankreich und hatte zum Nachfolger den Grafen von Charolais, Karl den Kühnen, der 1477 den tapferen Schweizern unterlag.

Alle diese Herzöge hatten litterarische und künstlerische Interessen. Streng katholisch, wollten sie den Geist der Kreuzzüge wieder aufleben lassen und die Christenheit gegen die Türken ins Feld führen; doch blieben ihre Bemühungen trotz des bekannten Fasanengelübdes (1454) erfolglos. An ihrem Hofe herrschte eine im Abendlande noch nicht dagewesene Pracht. Auf den Prunkteppichen, die sie als Wandschmuck benutzten, waren oft beliebte Szenen aus litterarischen Werken dargestellt, z. B. aus dem „Rosenroman", „Perceval" oder „Renaut de Montauban", oder Garin der Lothringer auf der Eberjagd. Mit großem Eifer vermehrten die Herzöge auch ihre Bibliothek: sie ließen wissenschaftliche und litterarische Werke verfassen, Übersetzungen anfertigen und von älteren französischen Handschriften durch ihre Schönschreiber Kopien herstellen (s. die Abbildung, S. 247). Unter diesen Schönschreibern waren die geschicktesten Jean Mielot und David Aubert, die beide auch selbständige Prosawerke verfaßten und am Hofe Philipps des Guten thätig waren. Aubert, der seine Handschriften zu datieren pflegte (zwischen 1458 und 1479), schrieb 1469 für die Bibliothek Antons, Bastards von Burgund, die sich auf dem Schlosse la Roche in den Ardennen befand, die prachtvolle Froissart-Handschrift, auf deren Besitz heute die Stadt Breslau stolz ist (s. die Tafel bei S. 242).

Die Schriftsteller dieses Kreises, die sich recht bezeichnend selbst rhétoriqueurs nannten und Merkur, nicht Apollo, als den Gott der Dichtkunst priesen, sind wegen ihres bombastisch-schwerfälligen Stils bekannt, worin sie den lateinischen Satzbau nachahmten. Mit Vorliebe bedienten sie sich der Allegorie, für die sie immer noch den Rosenroman als Rüstkammer benutzten, wenn sie nicht vorzogen, eigene Erfindungen nach gegebenem Muster zu verwerten. Einen gewissen Schutz gegen diese Modeströmung scheint die Kenntnis der italienischen Litteratur

gebildet zu haben; wenigstens haben sich Christine von Pisan, die Tochter eines Italieners, und Antoine de la Sale, der sich 1422 und 1425 in Rom aufhielt und die Bekanntschaft dortiger Humanisten machte, bis zu einem gewissen Grade von der Manier der Burgunder frei zu halten gewußt.



Übersetzer und Schreiber am burgundischen Hofe. Nach einer Handschrift aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in der Arsenalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 246.

Die eben genannte Dichterin, Christine von Pisan (geb. 1364; s. Abbildung, S. 248), die den allegorischen Zeitgeschmack mit einem Schimmer italienischer Grazie zu verklären wußte, eröffnet die Reihe der von den Herzögen unterstützten und besoldeten Schriftsteller. Sie selbst stammte als Tochter des doctor medicinae Thomas de Pezano aus italienischer Familie, kam aber noch in früher Jugend (1368) nach Frankreich, da ihr Vater Thomas von Karl V. als Hofastrolog nach Paris berufen wurde. Sie erhielt eine treffliche Schulbildung und lernte sogar Latein, doch nicht Griechisch. Leider starb Karl V. schon 1380, und das Einkommen des Thomas wurde stark beschnitten. Er starb nach einigen Jahren, und bald darauf (1389) verlor Christine auch ihren heißgeliebten Gatten, Estienne du Castel, den sie 1379 geheiratet hatte. Durch allerlei Ränke büßte sie den größten Teil ihres Vermögens ein und geriet in immer bedrängtere Lage. Da zog sie sich in ihr Studierzimmer zurück, beschäftigte sich mit politischer und Kirchengeschichte und mit lateinischer Litteratur und legte sich ganz auf die Schriftstellerei, um

durch Dedikation umfangreicher Werke von hochstehenden Gönnern Unterstützung zu erhalten. Sie wurde rasch bekannt. Als der Graf von Salisbury, der selbst französische Balladen verfaßte, in Paris anwesend war, um für Richard II. um die Hand der Prinzessin Isabella anzuhalten, unterstützte er die bedrängte Dichterin und nahm 1397 ihren dreizehnjährigen Sohn Jean mit nach England: er wollte ihn mit seinem eigenen Sohn erziehen lassen, für den Christine Moralsprüche in Versen schrieb. Später bemühte sich Heinrich IV. ohne Erfolg, die berühmte Dichterin nach England zu ziehen, und auch der Herzog Galeazzo Visconti lud sie vergebens nach Mailand ein: sie blieb in Paris, und ihre Gönner waren Ludwig von Orléans, der Herzog von Berri, und Philipp der Kühne von Burgund. Für Ludwig hatte sie 1387 ihr erstes größeres Werk, die „Hundert Lehren Otheas“ (d. h. Minervas, vom griechischen ὠ θεά, o Göttin), verfaßt, und für Philipp schrieb sie das Leben seines Bruders Karl V., das sie Ende 1405, also erst nach Philipps Tode, abschloß. Auch Philipps Nachfolger Jean belohnte sie für schriftstellerische Leistungen; als er aber 1407 Ludwig von Orléans hatte ermorden lassen, brach die Dichterin ihre Beziehungen zu Burgund ab, um erst nach Jeans Tode (1419) mit dessen Nachfolger aufs neue anzuknüpfen.



Christine von Pisan unterweist ihren Sohn. Nach einer Handschrift des 15. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 247.

Die traurigen Zustände Frankreichs unter Karls VI. Regierung spiegeln sich auch in ihren Dichtungen wider. Sie stand auf der Seite der Orléans, erhielt 1411 auch von Karl VI. eine Unterstützung, scheint aber 1414 in ihrem Gebet an Maria der Dichtkunst entsagt zu haben. 1418 zog sie sich in ein Kloster (wahrscheinlich Poissy) zurück. Dort hat sie nur noch einen Band ihrer Werke für Philipp den Guten zusammengestellt und am 31. Juli 1429 der Jungfrau von Orléans einen begeisterten Hymnus gewidmet. Da sie das unglückliche Ende des hochherzigen Mädchens (1431) nicht besungen hat, glaubt man, daß sie vorher gestorben ist.

Die ersten Gedichte Christinens sind bald nach ihrer Verheiratung verfaßt. Sie schildert darin ihr eheliches Glück ebenso rein und warmherzig, wie sie nach Estiennes Tode den Verlust des Gatten beklagt. Ihre größeren Werke fallen wohl sämtlich in die Zeit von 1399 bis 1413. Ihre Lyrik hat eine rührende Schlichtheit des Ausdruckes, die von Herz zu Herzen geht. Obwohl sie ja von Geburt Italienerin war, nimmt die Dichterin an den Schicksalen Frankreichs den lebhaftesten Anteil, beklagt die geistige Umnachtung des Königs (1393), begrüßt Charles d'Albret als Connétable von Frankreich (1402), feiert die sieben Ritter, die bei Montendre gegen sieben

Übertragung des umstehenden Textes.

et met l'une des parties dedens le calice et les deux autres tient dessus. Ce signiffie que la personne du père et celle du sainct esperit si demourere*n*t ou ciel, et dieu en la personne du filz vint boire le calice de noz pechiez pour nostre sauueme*n*t, ia soit ce que la vertu des trois soit en chascune et ces trois en vn et vn en trois. Le prestre prent la paix, et puis est portee par toute l'eglise a tous ceulx qui la veulent prendre; mais nul ne la doit prendre q*u*i est en pechié mortel. Et quiconques la prent sans pechié mortel: il rechoit nostre seigneur espirituelement et si a participation en tous les bienfais de saincte eglise. § Après commence le prestre l'oroison priant pour nous tous ensemble. Et nous mesmes deuons aorer et priër nostre seigneur, qu'il nous doinst participation ou sainct seruice qui est fait et qu'il nous doinst en tele manière garder sa foy: q*ue* nous puissons estre colloq*u*iez [lies: colloquez] en sa parmanable compaignie. Amen.

§ Primum opus impressum per Colardum Mansion Brugis. Laudetur omnipotens.

[Der Priester . . .] und legt den einen Teil in den Kelch und hält die beiden anderen darüber. Das bedeutet, daß die Person des Vaters und die des Heiligen Geistes im Himmel blieben und Gott in der Person des Sohnes kam, um den Kelch unserer Sünden zu unserer Erlösung zu trinken, obgleich die Kraft der drei in jedem [Teile] ist und die drei in einem und eins in dreien. Der Priester nimmt das Pacem [das am Schluß der Messe jedem Anwesenden zum Kusse gereicht wird], und dann wird es durch die ganze Kirche zu allen denen gebracht, die es nehmen wollen; aber keiner darf es nehmen, der in Todsünde ist. Und jeder, der es ohne Todsünde nimmt, empfängt unseren Herrn geistlich und hat teil an allen Wohlthaten der heiligen Kirche. § Darauf beginnt der Priester das Gebet, für uns alle zusammen betend. Und wir selbst sollen beten und unseren Herrn bitten, daß er uns am heiligen Dienst, der geschehen ist, Anteil gebe und uns gebe, in solcher Weise seinen Glauben zu bewahren, daß wir in seine ewige Gemeinschaft gesetzt werden können. Amen.

§ Erstes von Colard Mansion in Brügge gedrucktes Werk. Gelobt sei der Allmächtige!

et met lune des parties dedens le calice . et les
deux autres tient dessus . Ce signiffie que la
personne du pere et celle du sainct esperit si de
mourerēt ou ciel .et dieu en la personne du filz
vint boire le calice de noz pechiez pour nostre
sauuemēt .iasoit ce que la vertu des trois soit
en chascune .et ces trois en vn .et vn en trois
Le prestre prent la paix .et puis est portee par
toute leglise a tous ceulx qui la veulent pren
dre .mais nul ne la doit prendre q̇ est en pechie
mortel . Et quiconques la prent sans pechie
mortel :il rechoit nostre seigneur espirituele
ment et si a participation en tous les bienfaie
de saincte eglise ¶ Apres commence le prestre
loroison priant pour nous tous ensemble .Et
nous mesmes deuons aorer et prier nostre sei
gneur quil nous doinst participation ou sainct
seruice qui est fait .et quil nous doinst en tele
maniere garder sa foy :q̄ nous puissons estre
colloq̄ez en sa parmanable compaignie.Amen

¶ Primum opus impressum per Colardum
mansion .Brugis Laudetur omnipotens

Die letzte Seite des „Jardin de dévotion“
(Brügge, vor 1476).
Nach dem Exemplar der Nationalbibliothek zu Paris.

Die beiden älte

Cy commence le volume Intitule le recueil des histoires de troyes Compose par venerable homme raoul le feure prestre chappellain de mon tresredoubte seigneur Monsei-gneur le Duc Phelippe de bourgoingne En lan de grace . mil . cccc . lxiiii .

Quant Je regarde et congnois les oppini ons des hommes nourris en aucunes sin gulieres histoires de troyes / Et voy et regarde aussi que de Icelle faire vng re cueil Je Indigne ay receu le commande ment de tres noble et tres vertueux prince Philippe par la grace faiseur de toutes graces duc de bourgoingne/de lothrique/de brabant et de lem bourch/Conte de flandres . dartois et de bourgoingne Pa latin de haynau de hollande de zeelande et de namur/ Mar quis du saint empire Seigneur de frise de salins et de ma lines / Certes Je treuue assez a penser : Car des histoires dont vueil recueil faire Tout le monde parle p liures trans latez du latin en francois moins beaucop que Je nen trait teray / Et aucuns en ya qui sahurtent seulement aleurs particuliers liures Pourquoy Je craing escripre plus que leurs liures ne font mencion / Mais quant Je considere et poise le tres cremeu commande de Icellui tres redoubte prince qui est cause de ceste oeuure nō pour corriger les liures Ja so lempnellement trāslatez Aincois pour augmenter Je me rendray obaissant Et au moins mal que Je pourray feray trois liures qui ins en vng prendront pour nom le recueil des troyennes histoires / Ou premier liure Je traicteray de saturne et de Jupiter et de ladueneme̅t de troyes et des faiz de perseus . Et de la merueilleuse natiuite de herculez et de

Die erste Seite des „Recueil des histoires de Troyes" von Raoul le Fèvre (Brügge, gegen 1477).

Nach dem Exemplar der Nationalbibliothek zu Paris.

Übertragung des umstehenden Textes.

§ Cy commence le volume jntitulé le Recueil des histoires de Troyes, composé par venerable homme Raoul le Feure, prestre, chappellain de mon tres redoubté seigneur monseigneur le duc Phelippe de Bourgoingne, en l'an de grace mil. cccc. lxiiii.

Qvant je regarde et congnois les oppinions des hommes nourris en aucunes singulieres histoires de Troyes, et voy et regarde aussi que de jcelle [lies: jcelles] faire vng recueil je jndigne ay receu le commandement de tres noble et tres *ver*tueux prince Philippe par la grace [du] faiseur de toutes graces duc de Bourgoingne, de Lothrique, de Brabant et de Lembourch, conte de Flandres, d'Artois et de Bourgoingne, palatin de Haynau, de Hollande, de Zeelande et de Namur, marquis du saint empire, seigneur de Frise, de Salins et de Malines, certes je treuue assez a pensser: car des histoires dont vueil recueil faire tout le monde parle p*ar* liures translatez du Latin en François moins beaucop que je n'en traitteray, et aucuns en y a qui s'ahurtent seulement a leurs particuliers liures, pourquoy je craing escripre plus que leurs liures ne font mencion. Mais quant je considere et poise le tres cremeu command de jcellui tres redoubté prince qui est cause de ceste oeuure, no*n* pour corriger les liures ja solempnellement tra*n*slatez, ainçois pour augmenter je me rendray obaïssant, et au moins mal que je pourray feray trois liures, qui mis en vng prendront pour nom le Recueil des Troyennes histoires. Ou premier liure je traicteray de Saturne et de Jupiter et de l'aduenemen*t* de Troyes et des faiz de Perseus et de la merueilleuse natiuité de Herculez et de [. . . .]

[1] Des heiligen römischen Reichs.

Hier beginnt das Werk, betitelt „Sammlung der Geschichten von Troja", verfaßt von dem ehrwürdigen Manne Raoul le Fèvre, Priester, Kaplan meines sehr gestrengen Herrn, des Herrn Herzogs Philipp von Burgund, im Jahre der Gnade 1464.

Wenn ich die Meinungen der an einigen besondern Geschichten von Troja genährten Leute betrachte und kennen lerne und ferner sehe und erwäge, daß ich Unwürdiger den Befehl erhalten habe, aus diesen eine Sammlung zu bilden, von dem sehr edlen und sehr tugendhaften Fürsten Philipp durch die Gnade des Wirkers aller Gnaden Herzog von Burgund, Lothringen, Brabant und Limburg, Grafen von Flandern, Artois und Burgund, Pfalzgrafen vom Hennegau, von Holland, Seeland und Namur, Markgrafen des heiligen Reichs[1], Herrn von Friesland, Salins und Mecheln, so finde ich gewiß Grund genug zum Bedenken: denn von den Geschichten, deren Sammlung ich veranstalten will, erwähnt alle Welt nach Büchern, die aus dem Lateinischen ins Französische übertragen sind, viel weniger, als ich davon behandeln werde, und manche gibt es, die sich lediglich auf ihre eigenen Bücher versteifen, daher ich Furcht hege, mehr zu schreiben, als ihre Bücher enthalten. Wenn ich jedoch den sehr gefürchteten Befehl jenes sehr gestrengen Fürsten betrachte und wäge, der die Veranlassung zu diesem Werke ist, so werde ich mich nicht, um die bereits in würdiger Form übersetzten Bücher zu verbessern, sondern um sie zu ergänzen, gehorsam zeigen, und werde, so gut ich es vermag, drei Bücher schreiben, die, zu einem Band vereinigt, „Sammlung der trojanischen Geschichten" heißen sollen. Im ersten Buch werde ich von Saturn und Jupiter handeln und von dem Ursprung Trojas und den Thaten des Perseus und der wunderbaren Geburt des Herkules und von [. . . .]

Engländer kämpften (1402), und betrauert den Tod Philipps des Kühnen (1404) sowie anderer hervorragender Männer.

Neben den Gedichten des Eustache Deschamps, den Christine als „seine Schülerin" in einer Epistel (1404) begrüßte, und neben denen Machauts, den sie mehrfach nachgeahmt hat, war von älterer Litteratur immer noch der „Rosenroman" das beliebteste Werk. Christine hatte die Kühnheit, 1399 den allgemein gefeierten und bewunderten Jean de Meung in ihrer gereimten „Epistel des Liebesgottes" (Epistre au dieu d'amours) anzugreifen und die von ihm geschmähten Frauen in Schutz zu nehmen (vgl. S. 212).

Cupido zieht in seinem Briefe alle Liebenden der Welt zur Rechenschaft über die Beschwerden, die von Damen und Edelfräulein, Bürgerfrauen und Jungfrauen bei ihm eingelaufen sind. Die Frauen, die sonst in Frankreich so hoch geehrt wurden, werden jetzt von Knappen, ja von Rittern, zumal in den Schänken, geschmäht. Auch Schriftsteller haben sie in lateinischen und französischen Büchern herabgesetzt, und Ovid hat den Männern (in seiner „Ars amandi") eine Strategik in die Hand gegeben, um die an sich schon so schwache Festung des Frauenherzens leicht erstürmen zu können. Und doch sitzt eine Frau auf dem Himmelsthron, und das Weib wurde nicht wie der Mann aus gemeiner Erde, sondern aus etwas Besserem, aus einer Rippe, erschaffen.

Christine rief mit dieser Schrift, die auch (von Hoccleve) ins Englische übersetzt wurde, einen Federstreit hervor, an dem sich verschiedene Schriftsteller beteiligten. So trat als Verteidiger des „Rosenromans" Jean de Montreuil auf, der erste französische Humanist, neben ihm sein Freund Gontier Col, Sekretär des Königs, denen Christine (1401) in Prosaepisteln antwortete, um schließlich (1402) der Königin Isabeau die Streitschriften zur Abgabe eines Gutachtens zu überreichen. Auf seiten Christines stand der als Schriftsteller bekannte Guillaume de Tignonville (vgl. S. 240), Prévôt (Stadtrichter und Polizeihaupt) von Paris. Auch der große Theolog Gerson wandte sich in einer lateinischen Predigt sowie in einer französischen allegorischen Vision vom Jahre 1402 gegen die Unsittlichkeiten und Schmähungen des allzu beliebten Romans, dessen gute Seiten er anerkennt, den er aber ins Feuer zu werfen rät, damit er nicht noch mehr Unheil anrichte. Derselbe schrieb endlich auch eine lateinische Epistel, in der er Christine in Schutz nimmt und Gontier Cols Bruder Pierre, der nachträglich einen Brief gegen Christine richtete, ernst zurechtweist.

Ihre eigene zarte, idyllische Auffassung der Liebe brachte Christine in der „Schäferin" (La Pastoure, 1403) zur Darstellung, einem Gedicht, in dem sie den Siebensilbler, den Vers des „Aucassin" (vgl. S. 220), anwendet und auch zuweilen die Anmut der älteren Dichtung erreicht.

Von ihren größeren Werken verdienen drei Dichtungen Erwähnung, die sämtlich in die Form einer Vision eingekleidet sind und von der Allegorie einen ausgiebigen Gebrauch machen. Der „Chemin de long estude" (Weg langen Studiums, 1403) ist dem unglücklichen Karl VI. gewidmet und enthält eine Verherrlichung der Sagece (Weisheit, zugleich auch Gelehrsamkeit), die höher stehe als Chevalerie (Ritterlichkeit). Die Dichterin geht von Boëthius' „Consolatio philosophiae" aus und nennt Dant (d. h. Dante) mit Auszeichnung. In Anlage und Form ihrer Dichtung steht sie offenbar unter dessen Einfluß.

Von der tausendjährigen Almathea wird Christine durch den ganzen bewohnten Erdkreis geführt und nimmt die Gelegenheit wahr, ihre vielseitigen gelehrten Kenntnisse auszukramen. Zuletzt gelangen sie auf einer Leiter in den Himmel und wohnen dort dem Streite der drei Tugenden (Richece [Reichtum], Chevalerie, Sagece) bei. Christine selbst entscheidet sich für die letzte der drei und wird beauftragt, Karl VI. als Schiedsrichter anzurufen.

Wenn Christine hier Gelegenheit fand, ihre Gelehrsamkeit auf geographischem Gebiete zu zeigen, die sie zum Teil aus Mandeville geschöpft hat, so flocht sie in die in sieben Abschnitte

eingeteilte „Mutacion de fortune“ (Der Wechsel des Glückes), die sie am 1. Januar 1404 Philipp dem Kühnen widmete, ihre historischen Kenntnisse ein.

Die Geschichte der alten Völker wird von ihr eingehend behandelt; aber auch Ereignisse aus ihrer Zeit, das Leben Dantes, dessen „Göttliche Komödie“ sie citiert, die Ermordung Peters von Lusignan, den Sturz Richards II. von England, die Geschichte des schwarzen Prinzen, Karls VI. Erkrankung u. s. w., führt sie als Beispiele des Glückswandels an, und gleich im Anfange gibt sie eine ausführliche allegorische Erzählung ihres eigenen Lebens. Nach dem Tode ihres Gatten wurde sie in einen Mann verwandelt, d. h. sie mußte selbständig für ihre Familie sorgen und verzichtete auf alle Huldigungen der Männerwelt. Dann schildert sie das teils mit allegorischen Gestalten, teils mit historischen Personen bevölkerte Schloß der Fortuna und die in dem Saale des Schlosses angebrachten, die Wissenschaften allegorisch darstellenden Wandgemälde. Endlich folgt der erwähnte Abriß der alten Geschichte.

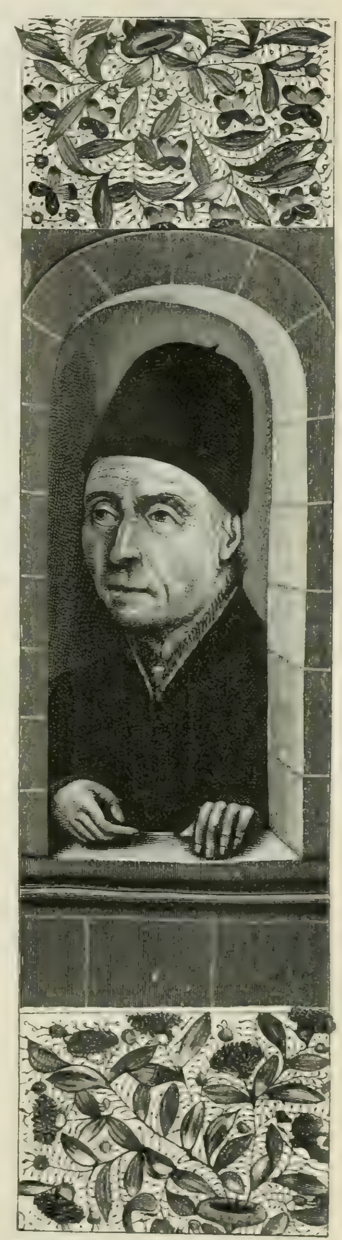
Nur ein Abschnitt dieses Werkes ist in Prosa abgefaßt, weil die Dichterin an einem Fieber erkrankt war und zur poetischen Ausgestaltung ihrer Gedanken nicht die Kraft besaß. Die „Vision“ (Vision, 1405) dagegen ist ganz in Prosa geschrieben.

Das erste Buch, welches das Chaos als ein ungeheures Ungetüm schildert, das von Imaginacion (Phantasie) gefüttert wird und die Dichterin verschluckt, behandelt eine Reihe verschiedenartiger Fragen selbst in chaotischer Buntheit. Das zweite schildert die Wirkungen der öffentlichen Meinung (Oppinion) erst in der Universität Paris, dann in der übrigen Welt. Im dritten klagt die Dichterin ihre Leiden der Philosophie und erhält von dieser Tröstung und weise Regeln.

Von Christinens übrigen Prosawerken seien außer der schon erwähnten Lebensbeschreibung Karls V. die auf Frontin und Vegetius (in Vingnais Übersetzung) beruhenden „Faits d'armes et de chevalerie“ (Thaten der Waffen und des Rittertums) erwähnt, die freilich zuweilen den weiblichen Autor verraten. Politischen Inhalts sind ein Brief an die Königin Isabella (1405), die hauptsächlich an den Herzog von Berri gerichteten „Lamentations sur les maux de la guerre civile“ (Klagen über die Leiden des Bürgerkriegs, 1410) und das dem bald nachher verstorbenen Dauphin gewidmete „Livre de la paix“ (Buch vom Frieden, 1413), worin die Dichterin ein aristokratisches Regiment befürwortet, die Ausschreitungen der Demokratie verdammt, jedoch den Regenten Milde empfiehlt. In allen diesen Schriften beklagt Christine, deren Werke im 15. und 16. Jahrhundert wiederholt gedruckt wurden, die innere Zerrissenheit Frankreichs und beschwört die maßgebenden Personen eindringlich, dem unglücklichen Lande den Frieden endlich wiederzugeben.

Ein Bundesgenosse Christinens in der Verteidigung der Frauen war Martin Le Franc (s. die Abbildung, S. 251), geboren um 1410 in der Grafschaft Aumale. Er war seit 1442 Prévôt (richterlicher Beamter) der Kirche von Lausanne und starb 1461 in Rom als reichdotierter päpstlicher Protonotar. Sein „Champion des dames“ (Vorkämpfer der Damen) ist in achtzeiligen dreireimigen Strophen, der beliebtesten Balladenstrophe des 14. und 15. Jahrhunderts, gedichtet und wurde 1442 dem galanten Philipp dem Guten gewidmet. Den größten Teil der 24,000 Verse umfaßt der Disput, in welchem der Champion des dames, Franc Vouloir (Edler Wille), den Feind der Frauen, Malebouche (Verleumdung), glänzend besiegt. Zahlreiche Erzählungen aus Geschichte und Sage sind eingeflochten. Obwohl Martin Dantes „Hölle“ kennt, hat er doch nicht gelernt, die blutlosen Abstraktionen durch lebendige, plastische Gestalten zu ersetzen. Er ist indessen ein Mann von objektivem Denken, ein Gegner des Hexenglaubens und der Sterndeuterei, mutig genug, um auch Hochstehenden die Wahrheit zu sagen, dabei ein Anhänger von Kirchenreformen. Er wohnte dem Baseler Konzile bis zuletzt bei und verteidigte es gegen die päpstlichen Angriffe. Bei all seiner patriotischen Gesinnung erhebt er sich doch auf einen kosmopolitischen Standpunkt.

Hinter der begabten Christine bleiben die meisten Schriftsteller des burgundischen Kreises zurück und müssen sich daher hier mit einer kurzen Erwähnung begnügen. Ältere Versromane wurden dem Zeitgeschmack entsprechend von Jean Wauquelin, der in Mons lebte (gest. 1452), in Prosa umgegossen, so der „Girard de Roussillon" (1447, vgl. S. 244) und die „Belle Hélène" (Schöne Helena, 1448). Angezogen durch Philipps Gattin Isabella von Portugal, war der Portugiese Vasque de Lucene an den burgundischen Hof gekommen. Für Karl den Kühnen, der sich Alexander den Großen zum Vorbild erwählt hatte, übertrug er 1466 den „Alexander" des Curtius Rufus und 1470 die „Cyropädie" des Xenophon (nach der lateinischen Übersetzung des Poggio), später (1485) für Karl VIII. Cäsar.



Martin Le Franc. Nach einer Handschrift des 15. Jahrhunderts, in der Arsenalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 250.

Als Hauptvertreter des volltönenden Stils der burgundischen Schule am Hofe Philipps und Karls sind Georges Chastellain (gest. 1474), Molinet (gest. 1507) und Olivier de la Marche anzusehen. Der erste, der aus der Familie der Tollin, der Burggrafen von Aelst, stammte und daher französisch Chastellain (d. h. Burggraf) hieß, wird von den Zeitgenossen gewöhnlich schlechtweg Georges genannt. Nach längerem Aufenthalt in Frankreich, wo er in Karl von Orléans einen Freund und Gönner fand, reiste er in Italien, Spanien und England umher, was ihm den Beinamen des Abenteurers (l'Adventureux) eintrug. 1445 trat er in den Dienst Philipps, der ihn öfter mit diplomatischen Missionen betraute und etwa 1455 zum indiciaire, d. h. Historiographen, ernannte. Als solcher schrieb er eine Chronik, die bis 1474 reicht, in dem uns erhaltenen Texte aber starke Lücken aufweist. Seine Gedichte zeigen den prunkenden, schwerfälligen, mit Allegorien verbrämten Stil der Zeit. Jean Molinet nennt sich selbst einen Schüler Chastellains, dessen Chronik er fortsetzte (1474—1504). Er hat den Rosenroman in Prosa aufgelöst mit moralischen Auslegungen und eine Poetik verfaßt, die vom Zeitgeschmack beherrscht ist. Auch hat er selbst als Dichter, wenn man ihn so nennen kann, die Reimkünsteleien und geschraubten Wortspiele auf die Spitze getrieben.

In seinem Gebet an die heilige Anna (Oraison de sainte Anne) sagt er:

„Ton nom est Anne, et en Latin Anna.
Dieu tout-puissant, qui justement t'anna,
Veult qu'a l'anne tu soies comparee:
Quatre quartiers une tres-juste anne a,
Quatre lettres en ton nom amena." u. s. w.

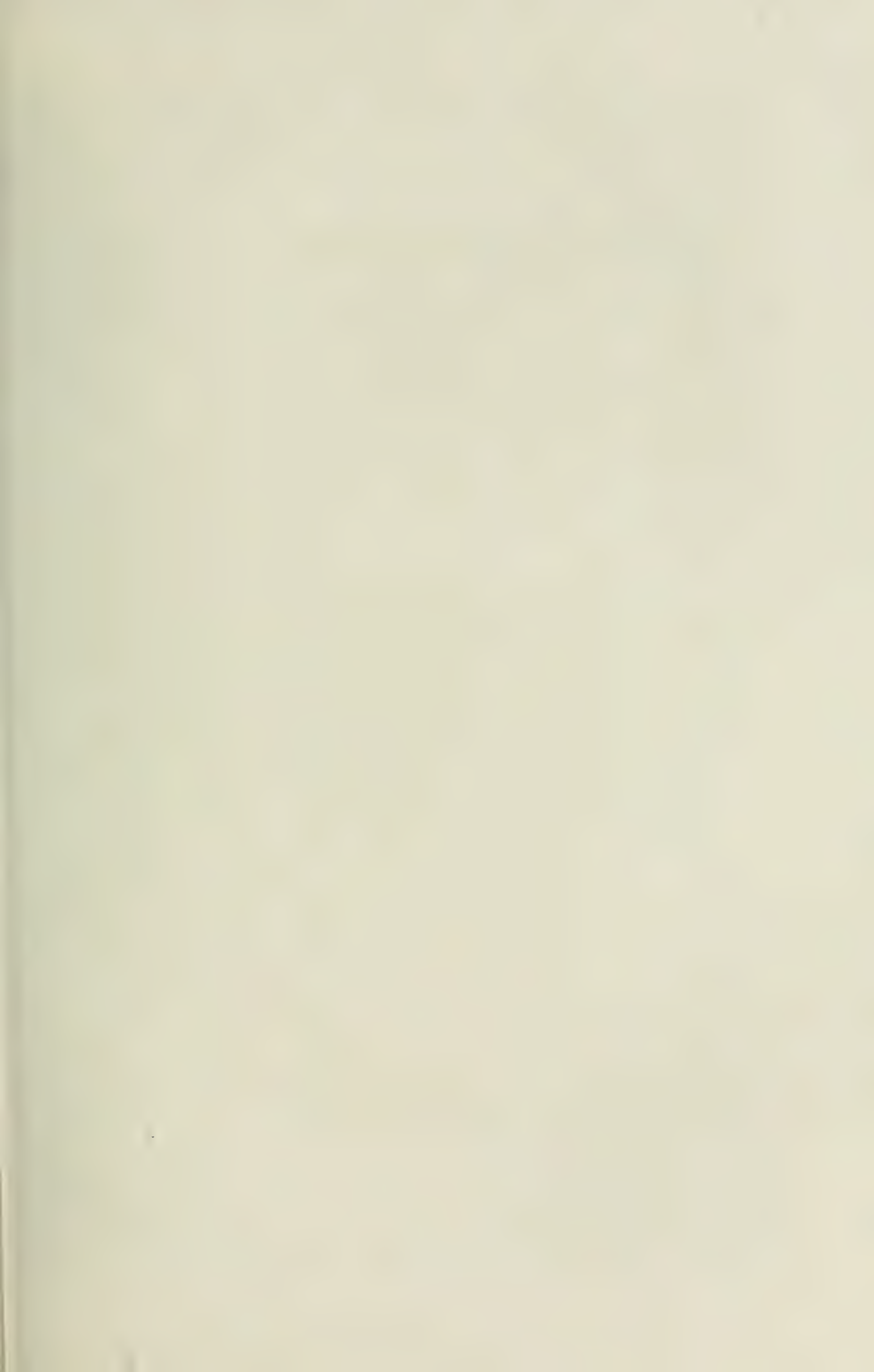
„Dein Name ist Anne und auf Lateinisch Anna. Der allmächtige Gott, der dir das rechte Maß gab, will, daß du der Elle (anne, jetzt aune) gleichst: vier Viertel hat eine richtige Elle, vier Buchstaben vereinigte er in deinem Namen."

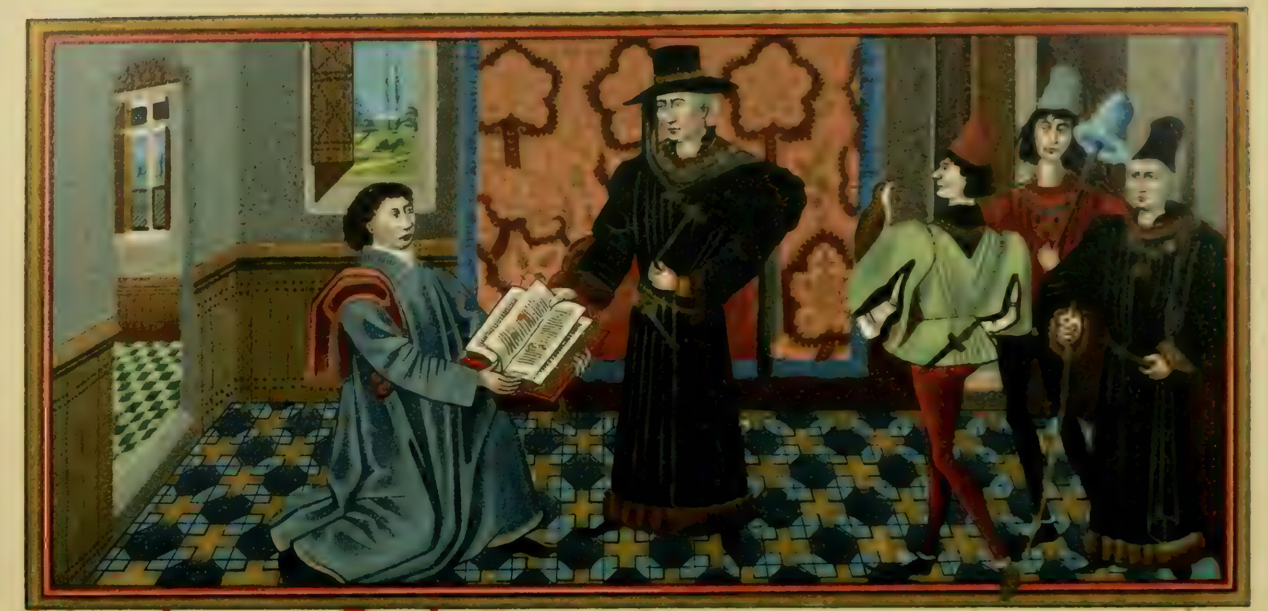
Olivier de la Marche (geb. 1425 zu Villegaudin in Burgund) stammte aus einer adligen Familie und kam als Page an den Hof Philipps des Guten. Dort rückte er bald zu höheren Würden auf und trat noch vor der Thronbesteigung Karls des Kühnen in dessen Dienst. Auch während der Regierung Karls erfreute er sich als dessen Kammerherr sowie als Kapitän der Garde des Vertrauens seines Herzogs und wurde mehrfach mit wichtigen diplomatischen Sendungen nach England und Frankreich betraut. Außerdem hatte er bei den glänzenden Hoffesten mit Chastellain die dramatischen Aufführungen zu leiten. An dem Tage von Nancy, an welchem den übermütigen Herzog sein Schicksal ereilte, wurde Olivier von den Schweizern gefangen und nur gegen hohes Lösegeld freigegeben. Er widmete seine Dienste von nun an Maria von Burgund und Kaiser Maximilian, bis er sich endlich nach Mecheln zurückzog. Gestorben ist er im Jahre 1502 in Brüssel.

Die Treue gegen das burgundische Herrscherhaus geht als Grundton durch Oliviers sämtliche Schriften. Ohne die glänzenden Gaben eines Commynes (vgl. S. 253) zu besitzen, und ohne sich wie dieser über die Anschauungen seiner Zeit zu erheben, hat er doch diesen ansprechenden Charakterzug unwandelbarer Treue vor seinem berühmteren Kunstgenossen voraus. Seine Schilderungen von Turnieren, Waffengängen (pas d'armes) und Festen, wobei er so gern verweilt, versetzen uns lebhaft in jene Zeit der verschwenderischen Pracht, der schwerfälligen Eleganz und jener Mischung von Allegorie und Realistik, die uns heute so wunderlich vorkommt. Wie die Poesie damals nur eine seltsam verschnörkelte Prosa war, so hatte auch das Rittertum nur noch seine äußeren Formen bewahrt, seine innere Bedeutung dagegen längst eingebüßt, wie die Vernichtung des stolzen Herzogs durch die tapferen Schweizer jedem vor Augen führte. Das 1470 verfaßte erste Buch von Oliviers Memoiren behandelt die Zeit von 1435—67. Das zweite ist nur eine Aneinanderreihung zusammenhangloser Notizen, wie sie Olivier während der Regierung Karls des Kühnen in sein Tagebuch eingetragen hatte, noch dazu in Bezug auf Namen und Daten nicht immer ganz zuverlässig. Er übergeht einiges mit Stillschweigen, was nicht zum Vorteile seines Herzogs gewesen wäre, fälscht jedoch sonst nie die historische Wahrheit zu gunsten seines Herrn. Für unsere Kenntnis des burgundischen Heerwesens ist er die beste Quelle.

Nachträglich widmete er um 1490 seine Memoiren dem jugendlichen Philipp dem Schönen, dessen Erziehung ihm anvertraut worden war. Ferner richtete er 1491 eine politische Schrift an Kaiser Maximilian und begrüßte noch 1501 den späteren Kaiser Karl V. in einer Dichtung, in der sieben gabenspendende Feen auftreten. Das wichtigste seiner poetischen Werke ist aber der „Chevalier délibéré" (Der besonnene Ritter, 1483), ein Lehrgedicht, das in allegorischer Einkleidung in 248 Strophen Betrachtungen über das Alter und den Tod anstellt. Olivier läßt hier zahlreiche Personen, die er gekannt, und die der Tod hinweggerafft hatte, auftreten, darunter die Herzöge Philipp und Karl, deren er mit großer Dankbarkeit gedenkt. Dante scheint er nicht gekannt zu haben.

Auch der bedeutendste französische Prosaiker des 15. Jahrhunderts gehörte dem burgundischen Kreise an: Antoine de la Sale, der seinen Stil an den italienischen Novellisten gebildet hatte, dem aber die Gabe feiner Lebensbeobachtung und humorvoller Frische schon von Haus aus eigen gewesen sein muß. Er wurde 1388 in der Provence (wahrscheinlich in der Nähe von Arles) geboren, wohin italienischer Einfluß ja in ganz Frankreich am leichtesten dringen konnte, und später reiste er selbst zweimal nach Rom. Als Erzieher Jeans von Anjou, des ältesten Sohnes König Renés von der Provence, widmete er seine erste Schrift seinem hohen Zögling: „La Salade" (Bedeutung unsicher, Salat oder Pickelhaube?; zwischen 1437 und 1442). Im





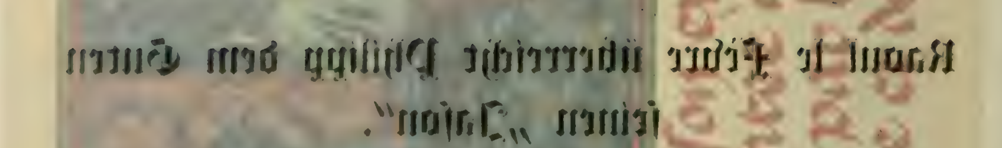
Prohème de listoire de Jason extraite de
pluseurs livres et presentee a noble et
redoute prince Phelippe par la grace de
dieu Duc de bourgongne et de brabāt / etc.

Raoul le Fèvre überreicht Philipp dem Guten seinen „Jason“

Raoul le Fevre überreicht Philipp dem Guten seinen „Jason“.

Proheme de listoire de Iason extraite de pluseurs liures et presentee a noble et redoute prince Phelipe, par la grace de dieu duc de Bourgoingne et de Brabant et ca.

Vorwort der Geschichte Jasons, aus mehreren Büchern gezogen und dem edeln und gestrengen Fürsten Philipp überreicht, von Gottes Gnaden Herzog von Burgund und von Brabant u. s. w.



Raoul le Fèvre überreicht Philipp dem Guten seinen „Jason".

Prohème de l'istoire de Iason extraite de pluseurs liures et presentee a noble et redouté prince Phelipe, par la grace de dieu duc de Bourgoingne et de Brabant &c.

Vorwort der Geschichte Jasons, aus mehreren Büchern gezogen und dem edeln und gestrengen Fürsten Philipp überreicht, von Gottes Gnaden Herzog von Burgund und von Brabant u. s. w.



Jahre 1448 wurde er vom Connétable Ludwig von Luxemburg, Grafen von St. Pol, als Erzieher seiner drei Söhne angestellt und widmete dem neuen Herrn das Werk „La Sale“ (Der Saal, zugleich Anspielung an den Namen des Verfassers), das er 1451 auf dem Schlosse Le Chasteller an der Oise vollendete, und in dem sich bereits ein Abschnitt über die Freuden der Ehe findet, wahrscheinlich der erste Entwurf der „Fünfzehn Ehefreuden“. Im Jahre 1458 trat La Sale in den Hofdienst Philipps des Guten, der ihn etwas später in Genappe bei Brüssel, wo sich Ludwig (später XI.) 1457—61 in einem auserlesenen Kreis aufhielt, zu seinem premier maistre d'hostel (ersten Haushofmeister) ernannte. Hier vollendete der Dichter 1459 den Roman „Le Petit Jehan de Saintré“ (Der kleine Jehan de Saintré), den er ebenfalls Jean von Anjou widmete.

Der Held war eine historische Person (gest. 1368) und, wie uns Froissart erzählt, 1356 bei Poitiers mit König Johann in die Gefangenschaft der Engländer geraten. Das Werk soll einen Spiegel des ritterlichen Lebens abgeben. Die historischen Verhältnisse sind darin mit großer Freiheit behandelt. Die vom Helden verehrte Dame hat eine Liebschaft mit dem Abt eines Klosters, wodurch jener lächerlich erscheint.

In dem Kreise zu Genappe sind auch die schlüpfrigen, aber gewandt erzählten „Cent nouvelles nouvelles“ (Hundert neue Novellen) entstanden, eine in der Darstellung dem „Decamerone“ nachgeahmte, im Stoff von ihm unabhängige Novellensammlung, die indessen einiges aus Poggio und Sacchetti geschöpft hat. Als Erzähler treten darin auf Monseigneur, d. h. Philipp der Gute, dem das Werk gewidmet wurde, der Herzog (der spätere Karl der Kühne), der Dauphin Ludwig (XI.), Jacques von Luxemburg und La Sale selbst. Daß letzterer der Verfasser ist, darf für sicher gelten. Er schloß das Werk nach 1461 ab und scheint noch 1464 gelebt zu haben.

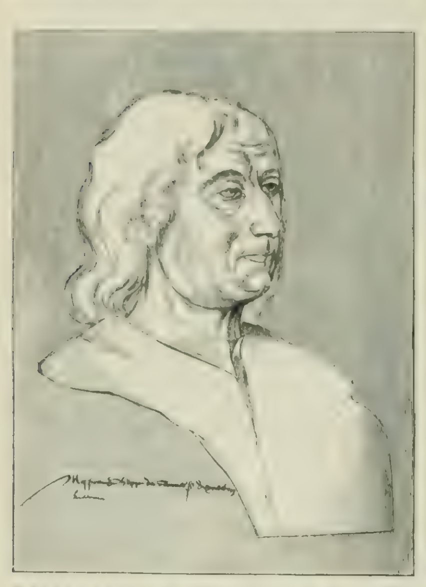
Eine wahre Perle köstlichen Humors sind seine „Fünfzehn Ehefreuden“ (Les Quinze joyes de mariage), wohl die beste Satire auf die Ehe, die je geschrieben worden ist. Der Verfasser redet von sich nur in dunkeln Andeutungen, doch scheint das angehängte Rätsel den Namen La Sale zu enthalten. Die fünfzehn Auftritte aus dem ehelichen Leben, die hier anschaulich geschildert werden, enthalten so viele allgemein menschliche Züge, daß die Schrift zu den wenigen Büchern zu zählen ist, die nie veralten werden. „Und so sitzt der Arme nun in der Fischreuse, wird ewig darin schmachten und seine Tage elendiglich beschließen“, lautet der Refrain, der am Schluß einer jeden „Freude“ wiederkehrt. Das Werk muß vor den „Cent nouvelles nouvelles“ verfaßt worden sein, denn es wird in diesen bereits citiert.

Einen „Recueil des Histoires de Troie“ (Sammlung der Geschichten von Troja) schrieb 1464 Philipps Kaplan Raoul Le Fèvre mit Benutzung von Boccaccios „Genealogia deorum“ sowie des lateinischen Trojaromans von Guido von Colonna (vgl. S. 125). Dieses Werk wurde auf Veranlassung Margaretens, der Gattin Karls des Kühnen, von Colard Mansion gedruckt und ist eins der ältesten gedruckten Bücher in französischer Sprache (s. die Tafel „Die beiden ältesten französischen Drucke“ bei S. 248). Die englische Übersetzung, die unter dem Titel „Recuyell of the historics of Troy“ (Köln 1474) erschien, ist das erste in englischer Sprache gedruckte Buch. Raoul verfaßte mit Beziehung auf den 1429 gestifteten Orden vom goldenen Vlies auch einen „Jason“, den wir im Text von Raouls Hand besitzen (s. die beigeheftete farbige Tafel „Raoul le Fèvre überreicht Philipp dem Guten seinen ‚Jason‘“).

Der hier erwähnte Druck des „Recueil“, gegen 1477 in Brügge von Colard Mansion gedruckt und verlegt, ist nur um wenige Jahre jünger als der älteste Druck in französischer Sprache überhaupt. Dieser, der „Jardin de dévotion“ (Garten der Frömmigkeit, s. die Tafel) wird von Mansion ausdrücklich der erste Druck seiner Presse genannt. Das älteste französische Buch, das in Frankreich selbst erschien, ist entweder das Neue Testament (Lyon, ohne Jahr bei N. Buyer) oder die Chronik von Saint-Denis (vgl. S. 226, Paris, 15. Januar 1477, bei

P. Bonhomme). Nur wenige Jahrzehnte vergingen, und die alte Schreibstube des Mittelalters war außer Betrieb gesetzt. Die neue Kunst, die das „Buch“ auch dem Unbemittelten zugänglich machte, strahlte das Licht der Bildung in die fernsten Winkel hinein und förderte, erleichterte, beflügelte den Gedankenaustausch in einer Weise, wie es sich das Mittelalter nicht hatte träumen lassen.

Auch Philippe de Commynes (s. untenstehende Abbildung) hat seinen Ausgang vom burgundischen Hofe genommen, um freilich erst an dem französischen zu seiner vollen Bedeutung zu gelangen. Er wurde etwa 1445 auf dem Schlosse Commynes geboren und mußte, fast mittellos, auf eine Ausbildung in den klassischen Sprachen verzichten; dagegen lernte er Vlämisch, Spanisch und Deutsch. Er trat 1464 als Rat und Kammerherr in den Dienst Karls des Kühnen, dessen heftige Natur ihm jedoch wenig zusagte: einst schlug ihm der Herzog aus geringfügigem Anlaß sogar einen Stiefel ins Gesicht. Commynes trat daher mit dem französischen König, Ludwig XI., in Verbindung, dessen zielbewußte Politik in ihm Bewunderung erweckte. Er verließ in der Nacht vom 7. auf den 8. August 1472 heimlich seinen Herzog und wurde nun Rat und Kammerherr bei Ludwig und von diesem mit dem Fürstentume Talmont beschenkt. Dazu heiratete er 1473 die reiche Erbin Helene de Chambes, die Herrin von Argenton-Château. Der energische, aber gewissenlose Ludwig und sein schlauer Rat verstanden sich aufs beste: Ludwig ehrte Commynes mit seinem vollen Vertrauen, ließ ihn mit sich im selben Zimmer schlafen und betraute ihn mit wichtigen diplomatischen Missionen. Nach Ludwigs Tode jedoch, als er während der Minderjährigkeit Karls VIII. Mitglied des Regentschaftsrates war, stiftete Commynes einen Aufstand gegen Anna von Beaujeu, die Schwester des Königs, an und wurde deshalb vom Hofe verbannt. Zwei Jahre darauf kehrte er zurück, mußte jedoch, als er sich aufs neue an Intriguen beteiligte (1486), in Loches acht Monate in einem



Philippe de Commynes. Nach dem Bild in der Bibliothek zu Arras. Unter dem Bilde steht: Messire Philippe de Commines seigneur d'Argenton historien.

eisernen Käfig verbringen und dann noch über ein Jahr in der Conciergerie du Palais (Gefängnis des Justizpalastes) am Seineufer in Paris gefangen sitzen. Dort hat er an seinen berühmten Memoiren gearbeitet, deren erste sechs Bücher er 1488—94 abfaßte. Der Prozeß, der gegen ihn eröffnet wurde, endete 1489 mit seiner Verbannung auf zehn Jahre. Er begab sich wahrscheinlich auf das seiner Frau gehörige Schloß Montsoreau, und Karl VIII. nahm ihn 1491 in Gnaden auf und entschädigte ihn für die erlittene Unbill. Während des Feldzuges nach Italien weilte Commynes als Gesandter in Venedig, hatte indes dort schlechten Erfolg. Nach des Königs Tode fand er bei Ludwig XII. nicht den gehofften Einfluß und zog sich 1506 auf sein Landgut nach Argenton zurück, wo er seine Memoiren vollendete — Buch 7 und 8 umfassen die Feldzüge in Italien 1494/95 —, die aber erst nach seinem Tode im Druck erschienen (1525). Er starb am 18. Oktober 1511.

Commynes ist vielleicht gerade durch den Mangel an gelehrter Bildung vor den Schwächen der rhetorischen Schule bewahrt geblieben. Wie in Stil und Ausdruck, so scheint er auch in

Auffassung und Gedanken seiner Zeit weit voraus geeilt zu sein. Er schildert in seinen Memoiren die Jahre 1464—83 und 1484—98, erzählt aber nicht, wie die früheren Chronisten, nur die nackten Thatsachen, sondern legt die geheimen Triebkräfte bloß, die in den handelnden Personen wirksam waren. Dabei zeigt er sich als feinen Beobachter seelischer Regungen und trefflichen Menschenkenner. Nicht mit Unrecht hat man ihn einen Vorläufer Machiavellis genannt, dessen kalter Egoismus schon bei ihm zu Tage tritt. Religion und Moral sollen zwar Geltung haben, aber nur, wo dies direkten Nutzen gewährt. Commynes ist der erste in Frankreich, der, wie später Montesquieu, die Repräsentativverfassung Englands als Muster hinstellt, von dem Könige verlangt, daß er den Landtag alle zwei Jahre einberufe und keine Steuer ohne die Bewilligung der Stände ausschreibe. Er wünscht ein aristokratisches Regiment, aber keine Bedrückung des niederen Volkes. Er verabscheut den Krieg, der dem Bürger so vielen Schaden zufügt. Die Politik, die er lehrt, ist eine rein praktische, und sie braucht auch unlautere Mittel nicht zu verschmähen. Von dem burgundischen Bombast, der scholastischen Verquickung von Theologie und Geschichte, der naiven Auffassung des Mittelalters ist er gleich weit entfernt: er ist mit einem Worte der erste wahrhaft moderne Geschichtschreiber Frankreichs.

---

3. Die Dichtung des 15. Jahrhunderts im Königreich Frankreich.

Die Gleichgültigkeit der früheren Könige Frankreichs gegen die nationale Litteratur war zum Teil wett gemacht worden durch die gelehrten Interessen Karls V. Jetzt aber fand sich sogar ein französischer Prinz, der nicht nur einen Kreis hervorragender Schriftsteller um sich versammelte, sondern sich selbst als einer der begabtesten Dichter seiner Zeit bethätigte, Karl von Orléans, Karls V. Enkel (s. die Abbildung, S. 257). Karl war der Sohn des schönen, aber sittenlosen Louis von Orléans, der als Gönner der Wissenschaften und Künste bekannt ist, auch selbst einige Balladen gedichtet hat, und der Mailänderin Valentine Visconti (geb. 1370 oder 1371, gest. 1408), der Tochter des Gian Galeazzo Visconti, die durch ihre Vermählung mit Louis (1389) zuerst den italienischen Geschmack nach Frankreich brachte. Karl wurde am 26. Mai 1390 in Paris geboren und im Schlosse Blois erzogen; auch die lateinische Sprache gehörte zum Bereich seiner Studien. Ein harter Schlag traf ihn am 23. November 1407, als sein Vater auf Anstiften Johanns von Burgund ermordet wurde. Der Gram darüber brach seiner Mutter schon im folgenden Jahre das Herz. In der unglücklichen Schlacht bei Azincourt (1415) führte Karl mit dem Herzoge von Bourbon das französische Heer. Er wurde unter der Vorhut für tot auf dem Schlachtfelde gelassen und von den Engländern aufgegriffen. Seine Gefangenschaft an verschiedenen Orten Englands hat nicht weniger als fünfundzwanzig Jahre gedauert, und ebenso lange hat er später seine Befreiung (3. November 1440) überlebt.

Seine Gedichte zerfallen — eine Einteilung, die sich schon in den Handschriften findet — in zwei Gruppen: in die in England verfaßten, von denen auch eine größere Anzahl ins Englische übersetzt worden ist, und in die, welche nach Karls Rückkehr in Frankreich entstanden.

In der ersten Gruppe, dem „Poëme de la Prison“ (Gedicht vom Gefängnis), stellt sich die Allegorie des „Rosenromans“ (vgl. S. 209) wieder ein, um Frau Schönheit (dame Beauté) zu verherrlichen. Mit dieser ist ohne Zweifel Karls zweite Gemahlin, Bonne d'Armagnac (gestorben 1416), gemeint, denn nur sie kann unter der edlen Prinzessin verstanden werden, deren Erkrankung ihn mit Besorgnis, deren Tod ihn mit tiefer Trauer erfüllt. Gibt auch die Unbestimmtheit des allegorischen Ausdrucks der ganzen Darstellung etwas Farbloses, so ist doch ein Hauch von Zartheit und Anmut von dem Dichter des

„Rosenromans" auf den fürstlichen Lyriker übergegangen und strahlt, wie von einem italienischen Glanze verklärt, aus seinen Liedern. In einigen Gedichten hat die Sehnsucht des Verbannten nach dem Heimatlande rührenden Ausdruck gefunden.

Nicht nur mannigfaltiger, sondern auch duftiger und frischer ist die zweite Gruppe, die einige hundert Balladen und Rondeaux umfaßt. Die Liebe steht auch hier im Vordergrunde, doch werden daneben andere Themen behandelt. Mehrfach hat Karl seinen Gedichten die Form von Urkunden gegeben, und auch seine Metaphern entlehnt er gern dem Kanzleiwesen. In manchen Gedichten flicht er regelmäßig wiederkehrende lateinische Brocken ein; andere sind ganz lateinisch. In dieser Hinsicht hat er großen Einfluß auf die Dichter der Folgezeit geübt (Coquillart, Martial d'Auvergne). Seine Vergleiche sind nicht immer geschmackvoll: in einer Ballade z. B. versichert er der Geliebten, ihr Herz, das sie ihm anvertraute, in ein Umschlagtuch der Wonne eingewickelt und zu größerer Sicherheit in den Schrein seiner Erinnerung gelegt zu haben.

Daß sich unter Karls Gedichten auch einzelne recht originelle finden, möge folgende Übersetzung zeigen:

Dame, die viel zu wissen glaubt
(Wobei Ihr doch gar wenig wißt),
Die Männer des Verstands beraubt
Mit schmeichlerischer Weiberlist,
Ja wer Euch traute, rasch gefangen
Würd' er in Euern Schlingen sein!
Noch konntet Ihr mich nicht erlangen,
Noch fingt den Vogel Ihr nicht ein.

Denkt Ihr, ich merke nichts davon,
Wenn spöttisch Euer Auge blickt?
Zeig' ich's auch nicht, ich seh' es schon,
Und darum rat' ich Euch: geschickt
Laßt andre zappeln, andre bangen —
Was mich betrifft, so merket fein:
Noch konntet Ihr mich nicht erlangen,
Noch fingt den Vogel Ihr nicht ein.

Und wenn Ihr dennoch so verfahrt,
Daß Ihr mir Netze stellt mit Trug —
Ich kenne sattsam Eure Art,
An falschen Schlichen reich genug.
Durchschaut ist Euer lockend Prangen!
Ergötzt Euch fort an solchem Schein!
Noch konntet Ihr mich nicht erlangen,
Noch fingt den Vogel Ihr nicht ein!

Karl hatte an seinem Hofe zu Blois einen Kreis vereinigt, in dem eine lebhafte Thätigkeit herrschte. Diese suchte der Herzog durch poetische Wettbewerbe, die er anregte, noch zu steigern, und so haben wir mehrere Gedichtreihen, die von ihm vorgeschriebene Refrains benutzen und ihre Gedanken weiter ausgestalten. Auch Karls Gemahlin nahm an diesen poetischen Übungen teil, ferner König René, Philipp von Burgund, Jean von Bourbon, Karls Schwiegersohn, der Herzog von Alençon, der Graf von Nevers, Olivier de la Marche, Philipp Pot, Blosseville, Meschinot, Robertet, Baude und der genialste Dichter jener Zeit, François Villon.

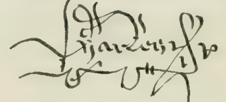
Dieser François Villon, der hier neben dem edeln Fürsten Karl von Orléans steht, ihn an Ursprünglichkeit und poetischer Begabung weit überragend, war ein verkommenes Subjekt, eine Art Nachzügler der fahrenden Schüler des Mittelalters. Er war 1431 geboren, und zwar in Paris, wenn wir der Grabschrift glauben dürfen, die er, zum Galgen verurteilt, sich selber gedichtet haben soll:

Ich bin der Franz, so leid mir's thut,
Dazu ein echt Pariser Blut.
Ein Ruck nur fehlt, ein Ruck am Strick,
So weiß mein G'nick, wie schwer mein Rück'.

Vielleicht hieß er François de Montcorbier; doch klingt der Name zu ominös — von Rabenberg —, um nicht verdächtig zu erscheinen. Villon nannte er sich nach Guillaume de Villon, einem wohlhabenden Priester in Paris, der sich seiner angenommen und ihn erzogen

hatte. Er studierte in Paris und erlangte akademische Würden. Eine Wendung in seinem Leben trat 1455 ein: er hatte das Unglück, einen Priester, der ihn mit blanker Waffe angegriffen und verletzt hatte, durch einen Stich lebensgefährlich zu verwunden, und wurde zum Tode verurteilt. Damals dichtete er außer der erwähnten Grabschrift auch die „Ballade der Gehenkten" (Ballade des penduz), doch appellierte er und erreichte, daß die Todesstrafe in Verbannung aus Frankreich umgewandelt wurde. Die Freude hierüber gab ihm zwei Balladen ein, deren eine er dem Gerichtshofe, die andere dem Gefängnisvorsteher widmete. Er verließ jedoch die Gegend von Paris nicht, sondern hielt sich teils bei einem Barbier in Bourg-la-Reine, teils bei einer Äbtissin von Port-royal auf, die wegen ihres anstößigen Lebenswandels später abgesetzt wurde.





Karl von Orléans. Nach dem Grabmal des Herzogs in der Kirche von Saint-Denis. Die Unterschrift nach einer Urkunde vom 25. Juli 1460. Vgl. Text, S. 255.

Bald sollte Villon noch tiefer sinken. Zu seinem Umgange gehörten die Mitglieder einer Diebesbande, die uns unter dem Namen der Coquillarts oder der compagnons de la Coquille zuerst in Dijoner Gerichtsakten vom Jahre 1455 begegnen. Villons Freunde waren besonders ein verkommener Adliger, Regnier de Montigny, und der Sohn eines Schlossers, Colin de Cayeulx, der im Aufbrechen von Schlössern Virtuos war.

Im Dezember 1456 hatte Villon das Unglück, von einer Dame (Catherine de Vausselles), an deren Liebe er geglaubt hatte, verraten und von einem bevorzugten Liebhaber oder vielleicht auch von ihrem Gatten, fürchterlich zugerichtet zu werden. Er verabschiedete sich von seinen Freunden und Feinden in den vierzig Huitains (Achtzeilen) des „Petit Testament" (Kleines Testament) und begab sich zunächst nach Angers, wo ein Oheim von ihm Geistlicher war. Einige Tage aber, bevor er Paris verließ, wurde in der Kapelle des Collège de Navarre ein frecher Raub ausgeführt: es wurde die hinter Schloß und Riegel befindliche Summe von 500 Goldthalern gestohlen. Erst im Mai des folgenden Jahres kam man den Dieben auf die Spur und stellte fest, daß Colin de Cayeulx, Guy Tabarie und Villon darunter gewesen waren. Die Verhafteten sagten aus, Villon sei nur deshalb nach Angers gegangen, um die Wohnung eines alten Herrn auszukundschaften, der eine größere Summe bar Geld besaß. In Paris selbst war der Einbruch im Collège de Navarre keineswegs der einzige gewesen: während einer von der Bande einen würdigen Augustiner zur Kirche führte, um sich von ihm eine Messe lesen zu lassen, raubten die anderen am hellen Tage in der Wohnung des Priesters dessen Barschaft, und ein Kirchenraub war nur deshalb mißlungen, weil das Bellen eines Hundes die Einbrecher verscheucht hatte.

Villon hielt sich die nächsten Jahre von Paris fern. Er besuchte 1457 Karl von Orléans, hat sich auch an dem vom Herzog ausgeschriebenen poetischen Wettstreit über das Thema „Je

meurs de seuf auprès de la fontaine" (Ich sterbe an Durst im Angesicht der Quelle) beteiligt und die Geburt einer Tochter Karls durch ein Gedicht begrüßt. Dann durchzog er Berri und Bourbonnais — hier richtete er eine poetische Bittschrift an Jean II. von Bourbon — und gelangte bis nach Roussillon in der Dauphiné. Den Sommer 1461 verbrachte er zu Meung im Gefängnisse des Bischofs von Orléans bei Wasser und Brot und verfaßte dort mehrere Gedichte. Erst im Oktober gab ihm beim Regierungsantritt Ludwigs XI. die allgemeine Amnestie die Freiheit zurück. Weshalb er diese Strafe verbüßen mußte, wissen wir nicht. In demselben Jahre verfaßte er auch, dreißig Jahre alt, sein „Grand Testament" (Großes Testament), worin er sein erstes, uns nicht erhaltenes Gedicht nennt, das sich auf Studentenkrawalle in Paris bezog und nach einem oft von den Studenten umtanzten, von ihnen mit obscönem Namen belegten Stein auf dem Mont Sainte Geneviève benannt war. Im Jahre 1463 bei einer Messeraffaire geschieht seiner zum letztenmal Erwähnung, indem er auf zehn Jahre aus Paris verbannt wird; seine ferneren Schicksale sind unbekannt.

Der poetische Nachlaß Villons ist gering: außer den beiden „Testamenten" liegt nur etwas mehr als ein Dutzend kleinerer Gedichte, meist Balladen, vor.

In dem „Petit Testament", so nannten es seine Genossen, während er selbst es „Lays" (d. h. legs, Vermächtnisse) getauft hatte, setzt der Student Villon seinen Freunden und Feinden allerlei scherzhafte Legate aus: dem maistre Guillaume Villon sein Zelt; der Geliebten, die ihn so rauh verjagte, sein gebrochenes Herz; dem einen sein Schwert, das er freilich zur Bezahlung einer Zeche bei einem Wirte versetzt hat; einem anderen seine Hosen, um daraus seiner Geliebten einen Kopfputz zu machen; wieder einem anderen eine Gans, einen Kapaun und ein Stückfaß Weißwein, doch auch, damit er nicht zu fett wird, zwei schwebende Prozesse; Regnier de Montigny drei Hunde; einem anderen drei Peitschenhiebe und behagliche Ruhe im Kerker; den armen Studenten sein Magisterdiplom; dem Barbier seine abgeschnittenen Haarspitzen.

Im „Grand Testament" stellt er Betrachtungen über sein eigenes Leben und den Wert des Lebens überhaupt an. Er hat es, gleich den „Lays", in achtzeiligen Strophen geschrieben, aber auch eine Anzahl Balladen und Rondeaux eingelegt.

„Wohl weiß ich: hätte ich die Zeit meiner tollen Jugend lieber dem Studium gewidmet und mich guter Sitten befleißigt, ich würde jetzt ein Haus und ein weiches Bett haben. Statt dessen floh ich die Schule wie ein ungezogenes Kind. Indem ich dieses Wort niederschreibe, will mir schier das Herz brechen." Nach dieser Einleitung folgen Betrachtungen über den Tod und die berühmte Ballade von den Damen der Vorzeit. „Sagt mir, wo ist die gelehrte Heloïse . . ., wo die Königin Blanche, lilienweiß, mit der Sirenenstimme, wo Jehanne, die gute Lothringerin, die die Engländer in Rouen verbrannten?" Und am Schluß jeder Strophe setzt wehmütig der Refrain ein: „Doch wo ist der Schnee vom vorigen Jahre?" (Mais ou sont les neiges d'antan?) Die Anregung zu dieser Ballade und zu zwei anderen, die den gleichen Gedanken ausführen, verdankt Villon einer Stelle des Boëthius. Dann kommt das eigentliche Testament. Der Dichter vermacht seine arme Seele der Dreieinigkeit, der Mutter Erde seinen Leib, an dem die Würmer freilich nicht viel zu schmausen finden werden, da der Hunger ihn zu sehr abgemagert hat; Meister Guillaume Villon, der ihm mehr als Vater war, seine Bücher; den Blinden der Quinzevingts (eines Blindenhauses in Paris) seine Brille; den Verliebten den „Lay" des Alain Chartier (vgl. S. 259, wahrscheinlich ist die „Belle dame sans mercy" gemeint) und einen Weihkessel, mit Thränen gefüllt. Von rührender Einfachheit und treuherziger Andacht ist das Gebet an Maria, das er für seine Mutter dichtete. Da heißt die letzte Strophe: „Ich bin eine arme, alte Frau und habe nie einen Buchstaben gelesen. Doch sah ich in meiner Pfarrkirche das Paradies gemalt mit Harfen und Lauten und die Hölle, in der die Verdammten sieden. Dies erregt mir Schrecken, jenes Freude und Wonne."

Natürlich müssen uns hier manche Anspielungen Villons dunkel bleiben. Noch dunkler aber sind für uns sechs Balladen, die er im Jargon oder Jobelin, d. h. in der damaligen Gaunersprache, dichtete. Manche Ausdrücke sind für uns erst durch das Wortverzeichnis aufgehellt worden, welches die Juristen von Dijon den Akten über die Coquille beigaben.

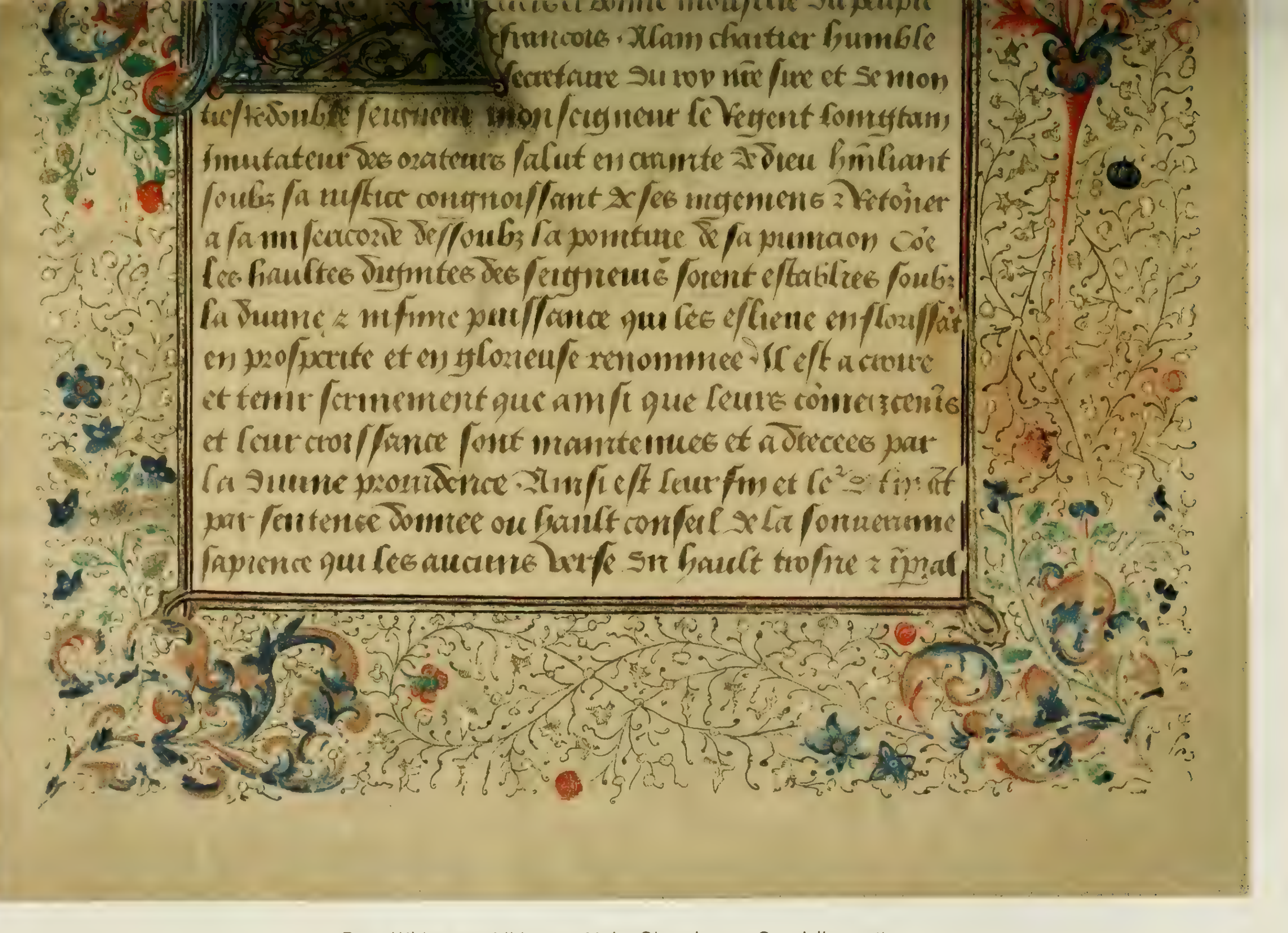
Übertragung des umstehenden Textes.

A la treshaulte et excellente magesté
des princes, a la treshonnoree magni-
ficence des nobles, circonspection des
clers et bonne industrie du peuple
François Alain Chartier, humble
secretaire du roy n*ost*re sire et de mon
tresredoubté seigneur, mon seigneur le regent,
loingtain
jmutateur [lies jmitateur] des orateurs, salut en
crainte de dieu, h*umi*liant [lies humiliation]
soubz sa iustice, congnoissant [lies congnois-
sance] de ses iugemens *et* retorner
a sa misericorde dessoubz la pointure de sa
punicion. Co*mm*e [blies soubz
les haultes dignités des seigneurs soient esta-
la diuine et infinie puissance, qui les eslieue
en florissa*n*t [jl est a croire
[tilge en] prosperité et en glorieuse renommee,
et tenir fermement que, ainsi que leurs co*m*-
mencem*ens* [par
et leur croissance sont maintenues et adrecees
la diuine prouidence, ainsi [lies aussi] est leur
fin et le*ur* detr*i*ma*n*t
par sentence donnee ou hault conseil de la
souueraine
sapiẽnce, qui les aucuns verse du hault trosne
et [lies de] i*mper*ial [seigneurie].

Der sehr hohen und ausgezeichneten Majestät der Fürsten, der sehr geehrten Erlauchtheit der Adligen, der Umsicht der Gelehrten und dem guten Gewerbfleiß des französischen Volkes [entbietet] Alain Chartier, bescheidener Sekretär des Königs, unseres Herrn und meines sehr gestrengen Herrn, des Herrn Regenten, als weitabstehender Nachahmer der Redner Gruß in Gottesfurcht, Demut unter Gottes Gerechtigkeit, Kenntnis seiner Fügungen und Rückkehr zu seiner Barmherzigkeit unter dem Stachel seiner Strafe. Da die hohen Würden der Herren unter der göttlichen, unendlichen Macht eingesetzt sind, die sie erhebt zu blühendem Gedeihen und glorreichem Ruhm, so ist zu glauben und festzuhalten, daß, sowie ihre Anfänge und ihr Wachstum von der göttlichen Vorsehung erhalten und gelenkt werden, so auch ihr Ende und ihre Schädigung statthat durch Richterspruch, im hohen Rat der erhabenen Weisheit gegeben, der manche von dem hohen Throne kaiserlicher Herrschaft stürzt.

Das Bild über dem Text stellt dar, wie Alain Chartier dem König Karl VII. von Frankreich ein Exemplar seiner Werke überreicht. Das Gebäude soll wahrscheinlich das Louvre in Paris sein.


la tresshaulte et excellente


francois · Alain chartier humble
secretaire du roy nre sire et de mon
tresredoubte seigneur monseigneur le regent
imitateur des orateurs salut en crainte de dieu humiliant
soubz sa iustice congnoissant de ses iugemens z retoner
a sa misericorde dessoubz sa pointure de sa punicion Come
les haultes dignitez des seigneuries soient establies soubz
la diuine z infinie puissance qui les esliene en floussant
en prosperite et en glorieuse renommee Il est a croire
et tenir fermement que ainsi que leurs commencemens
et leur croissance sont mainteinues et adreceez par
la diuine prouidence Ainsi est leur fin et le
par sentence donnee ou hault conseil de la souueraine
sapience qui les aucuns verse du hault trosne z royal

Das Widmungsbild vor Alain Chartiers „Quadrilogue".

Nach der im Besitze des Herrn Verlagsbuchhändlers Trübner in Straßburg befindlichen Handschrift (15. Jahrhundert).



Wenn uns die Gedichte Villons, zwar nicht durchweg, aber doch überwiegend, modern anmuten, so dürfen wir den Grund hierfür darin erblicken, daß er, die hergebrachten Bahnen verlassend, seinem Gefühl, seiner Stimmung unmittelbaren Ausdruck verlieh. Die mittelalterliche Poesie bewegte sich da, wo sie mehr als gereimte Prosa war, mit seltenen Ausnahmen in einem ganz konventionellen Geleise und schlug unter Bevorzugung der durch den „Rosenroman" in die Mode gebrachten Allegorie den Umweg über den Verstand ein, statt sich direkt an das Herz zu wenden. So sehr Villon den „Rosenroman" schätzt, so selten hat er doch von der Allegorie Gebrauch gemacht und lieber aus dem Born geschöpft, der die lauterste und unerschöpfliche Fundgrube des Genius bildet: aus dem überquellenden eigenen Inneren. Dabei ist es nicht gleichgültig, daß er seiner Abkunft nach ein Mann aus dem Volk, seiner Bildung nach ein Studierter war: man hat auch sonst beobachtet, daß gerade Leute niederer Herkunft nach dem Erwerb höherer Bildung originelle Wege einschlagen und durch neue Gedanken überraschen, und an der Entwickelung von Villons Talent hatte gewiß das Studium der lateinischen Klassiker wesentlichen Anteil.

Unter den zeitgenössischen Dichtern hat nur noch einer etwas von der lebhaften, zielbewußten, treffsicheren Ausdrucksweise Villons, Henri Baude, der uns in seinen Dichtungen auch mehrmals von seinem eigenen Leben erzählt, z. B. wie er bei der Aufführung einer Farce mitwirkte und dafür ins Gefängnis wandern mußte.

Von den Zeitgenossen wurde nicht Villon als bedeutendster Dichter verehrt, sondern Alain Chartier. Dieser war von schwächlichem Körper und, wie Machaut und Deschamps, sehr häßlich. Um 1392 in Bayeux geboren, studierte er in Paris und trat dann in den Dienst des Dauphins Karl (VII.). Ende 1423 und Anfang 1424 hatte er bei dem Kaiser Sigismund eine diplomatische Sendung zu erfüllen, und 1428 wurde er nach Schottland geschickt, um über die Verlobung des damals fünfjährigen Ludwig (XI.) mit der dreijährigen Margarete zu unterhandeln. Die Geschichte von dem Kusse, den ihm Margarete bei Hofe gegeben haben soll, ist wohl erfunden, dagegen ist eine Grabschrift, nach der er 1449 in Avignon gestorben wäre, ohne ausreichenden Grund für eine Fälschung erklärt worden. Vielleicht ist die Jahreszahl falsch gelesen.

Unter Alains lateinischen Werken sind die politischen Reden von historischem Wert, von seinen französischen Schriften sei das „Buch der vier Damen" (Livre des quatre dames, 1416) als eine der ältesten zuerst genannt.

Vier Damen haben ihre Liebhaber in der Schlacht bei Azincourt verloren und streiten darüber, welche von ihnen die unglücklichste sei: der Liebste der einen ist gefallen, der der zweiten gefangen worden, der der dritten verschollen, und der der vierten hat die Flucht ergriffen. Es ist klar, daß die letzte am meisten zu beklagen ist.

Alain widmete das Buch einer Dame, der er seine Huldigungen darbrachte, und deren wahrscheinlich bald nachher erfolgten Tod er in einer Complainte betrauerte.

Eine seiner gefeiertesten Dichtungen, „La Belle dame sans mercy" (Die erbarmungslose Schöne, 1426), rief eine ganze Flut von Nachahmungen und Gegenschriften hervor.

Von Wert für die Zeitgeschichte ist der „Quadrilogue invectif" (Polemisierendes Viergespräch, 1422, in Prosa (s. die beigeheftete farbige Tafel „Das Widmungsbild vor Alain Chartiers ‚Quadrilogue'"), worin vier Redner auftreten: Frankreich in Trauer, der Adel, der Klerus und das Volk. Allerlei moralische, philosophische und religiöse Fragen werden in der unvollendet gebliebenen „Consolation des trois vertus" (Tröstung der drei Tugenden, 1429, in Prosa und Versen) behandelt.

Die lange Rede der Hoffnung widerlegt die Klagen der allegorischen Gestalten Unwille, Mißtrauen und Verzweifelung, zeigt, wie die soziale Lage zu bessern sei, und bringt eine Verteidigung des

Christentums, zugleich aber auch eine Kritik der bestehenden Kirche. „Und jetzt hat die habgierige Sittenlosigkeit der Priester die Völker Böhmens von der römischen Kirche losgerissen. Was sage ich, Böhmens? Der ganzen Christenheit! Denn die Männer der Kirche haben durch eigene Schuld sich und ihren Stand so herabgewürdigt, daß sie von hoch und niedrig verachtet werden, und die Herzen sind dem Gehorsam der heiligen Kirche durch die Sittenverderbnis ihrer Diener entfremdet. Denn diese haben die Ehe gelassen und dafür der Unzucht gehuldigt. Aber", heißt es bald darauf, „das Schiff, das großes Segel führt, schwebt in schlimmer Gefahr, und der Strom kann nicht lange außerhalb seines Bettes fließen."

Alain, nicht bloß in seinen Werken ein Mann von glänzender Beredsamkeit, hat über ein Jahrhundert die französische Litteratur beherrscht: alle Lehrbücher der Poetik bis auf Marot führen ihn als höchste Autorität an. Besonders seine Prosa ist, so sehr sie auch mit lateinischen Wörtern überladen ist und an den Stil Senecas und Ciceros erinnert, von einer imponierenden Fülle und Kraft. Die Gedanken, die er äußert, sind von Vaterlandsliebe und Menschlichkeit eingegeben.

Einige andere Schriftsteller stehen hinter den Genannten an Bedeutung zurück. So der Parlamentsprokurator Martial d'Auvergne (geboren in Paris um 1430, gestorben daselbst am 13. Mai 1508). Sein erstes Werk war eine Geschichte Karls VII. in allerlei verschiedenen Versarten, die in der Einteilung in neun Psalmen und neun Lektionen die Form eines lateinischen liturgischen Buches nachahmte und daher die „Totenmesse Karls VII." (les Vigilles de Charles VII) betitelt ist. Martial schildert mit warmer Vaterlandsliebe die Kriege mit den Engländern, darunter die Thaten der Jungfrau von Orléans. Litterarisch wichtiger als diese Chronik, die er 1490 drucken ließ, waren aber seine noch von Lafontaine nachgeahmten einundfünfzig „Arrests d'amour" (Entscheidungen über Liebesfragen) in Prosa, die in den Kanzleistil juristischer Rechtssprüche gekleidet sind. Noch nach dem Tode Martials hat ein anderer Jurist, den Scherz aufnehmend, einen lateinischen Kommentar dazu geschrieben.

In ähnlicher Weise hat Guillaume Coquillart aus Reims (gestorben 1520) die Rechtswissenschaft in das Reich der Poesie hineingezogen und auf die Liebe angewandt in seinen „Droits nouveaux" (Neue Rechte). Diese ausgelassenen Dichtungen stammen wohl aus der Zeit, als ihr Verfasser in Paris die Rechte studierte.

Auch Volkslieder und deren Melodien wurden im 15. Jahrhundert gesammelt, teils solche aus früheren Jahrhunderten oder doch in deren Art gedichtete, teils Lieder jüngeren Datums, von denen einige sich bis heute erhalten haben, wie das Lied von der Perronelle. Viele sind von Mädchen gedichtet oder doch Mädchen in den Mund gelegt worden und sprechen mit rührender Treuherzigkeit die Sehnsucht nach dem oder überhaupt nach einem Geliebten aus.

Unter diesen Liedern findet sich auch eins auf den Volkssänger Olivier Bachelin (oder Basselin), der im Thale des Vireflüßchens in der Normandie Walkmüller war und nach einer nicht beglaubigten Überlieferung 1450 bei Formigny im Kampfe gegen die Engländer fiel. Leider sind uns die Gedichte Bachelins, meist lustige Trinklieder, die er in der ausgelassenen Gesellschaft der Compagnons gallois (lustigen Brüder) vortrug, teils ungesondert unter Liedern des Virer Advokaten Jean Le Houx (gestorben 1616), teils in zwei Sammlungen anonymer Lieder erhalten, so daß man nur Vermutungen darüber anstellen kann, was wirklich von Bachelin herrühren dürfte. Dahin gehören einige Gedichte, die sich auf die Kämpfe mit den Engländern beziehen, eine größere Anzahl Liebeslieder sowie Trinklieder. Einige führen bereits im Texte den Namen Vau de Vire (d. h. Thal der Vire), woraus im 16. Jahrhundert das Wort Vaudeville entstanden ist, das anfangs „satirisches Lied" oder „Gassenhauer" bedeutete und erst im 18. Jahrhundert zur Bezeichnung eines Singspiels mit eingelegten Gassenhauern wurde.




Prologue du premier liure.

Ci commence le premier volume du miroir historial. translate de la
tin en francois par la main iehan du vingnai. selonc loppinion frere
Vincent qui en latin le compila a la requeste monseigneur saint loys.

Pource que oiseuse est cho
se nuisant et commencement
et atrait de touz vices. se
lonc ce que mes sire saint
Jeroisme tesmoigne en
ses auctoritez recitees en
plusieurs liures de diuinite. Et ouide
meismes dit el liure de remedies. que
qui veult fuir et eschiuer les ars de
vices et de pechie. Il doit oster oiseuse
dentour lui. Et meesmement mes sire
saint augustin commande que chascuns
puissant de labourer. se paine de fa
ire le labour de quoi il se saura entre
metre afin que il ne soit oiseus. Et
de ce nous donnerent les apostres
essample. Car combien que il fus
sent establiz de par dieu a enseing

nier le pueple. quant il auoient pre
eschie. il se metoient a labourer. et du p
pre gaaing de leur labour viuoient.
Et tel maniere de labour loe mont
dauid le prophete el sautier et dit Le
labour de tes mains mengeras. Tu es
beneoit et il te sera bien. Et vous por
rez se vous voulez trouuer moult dau
ctoritez qui font a cest propos. el liure
de leuure des moines que mes sires
S. augustin fist. Et pource que iai oi
es les auctoritez qui sont a ce meues.
Je ne veul ie plus estre oiseus. car es me
poise forment que ie lai tant este. Si
me sui mis a labourer. Et ai commencie
a descrire et a translater de latin en
francois le mireoir des hystoires du
monde Et la cause qui ma meu a ce.

Vorwort des Jehan du Vingnai zur Übersetzung des „Speculum Historiale".

Nach einer Handschrift des 14. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris.

4. Die Prosa im Königreich Frankreich.

Von der Prosa dieses Zeitraumes ist ein Teil bereits im Vorhergehenden erwähnt worden. Zur höchsten Blüte aber gelangte die Ausbildung und litterarische Verwendung der ungebundenen Rede unter König Karl V., in dessen schwächlichem Körper ein auf hohe Ziele gerichteter, ausdauernder Geist wohnte. „Auf dem glänzenden Weiß der Königswürde wird auch ein kleiner Flecken sichtbar", pflegte er zu sagen und richtete dementsprechend sein Leben ein. Er war ein Freund ernster Lektüre und ließ sich im Louvre eine Bibliothek und ein Studierzimmer einrichten. Unter den Schönschreibern, die für ihn thätig waren, nimmt Raoulet von Orléans (s. die untenstehende Abbildung) eine hervorragende Stelle ein.

Schon Karls Vater Jean hatte einige Übersetzer beschäftigt, so den gelehrten Freund Petrarcas, Pierre Bersuire (gestorben 1362 in Paris), der im Auftrage des Königs im Jahre 1352 eine Übersetzung des Livius („Le Rommans de Titus Livius") anfertigte. Auch Jehan du (oder de) Vingnai aus Le Molay bei Bayeux hatte für König Jean, als dieser noch Kronprinz war, das „Schachbuch" des Jacobus a Cessolis übersetzt und im Auftrage von Jeans Mutter Jeanne de Bourgogne das „Speculum historiale" (Miroir historial) des Vincenz von Beauvais (s. die beigeheftete farbige Tafel „Vorwort des Jehan du Vingnai zur Übersetzung des ‚Speculum Historiale'") übertragen. Er erweiterte dann die von Vincenz bis 1250 geführte Geschichte Frankreichs dadurch, daß er für die Königin die uns nicht erhaltene lateinische Lebensbeschreibung Ludwigs IX. und Philipps des Kühnen (bis 1277), die Robert Primat in Saint-Denis verfaßt hatte, nebst ihrer Fortsetzung übertrug. Endlich hat er noch die „Legenda aurea" bald nach 1333 für die Königin Jeanne, 1336 für dieselbe die Episteln und Evangelien des Pariser Ritus, den Vegetius (vgl. S. 250), die „Otia imperialia" (Kaiserliche Muße) des Gervasius von Tilbury und manches andere übersetzt.

Ci fine le liure que saint gregoire pape fist des omelies sur .xl.
euuangiles exposees mlt noblement. ci fut parfait et escript par
raoulet dorliens lan de grace mil.ccc. lxviij. qui fut le quint an
du regne au tresnoble roy charles roy de france q dieux vueille
garder en corps et en ame de tous ennemis visibles et nonvisibles. amen.

Handschriftprobe des Schönschreibers Raoulet von Orléans vom Jahre 1368.
Nach dem Original, in der Arsenalbibliothek zu Paris.

Karl V. ließ in noch weit größerem Umfang als sein Vater Übersetzungen gelehrter Werke in Angriff nehmen und that hierdurch für die Bildung seines Volkes und für die Bereicherung der französischen Litteratur mehr als vielleicht alle seine Vorgänger auf dem Throne. Eine besondere Vorliebe hegte er für die Astrologie, die man von den Arabern übernommen hatte und

---

Übertragung der obenstehenden Handschrift:

Ci fine le liure que saint Gregoire pape fist des omelies sur. xl.
euuangiles exposees moult noblement, ci fut parfait et escript par
Raoulet d'Orliens l'an de grace milccc lxviii, qui fut le quint an
du regne au tres noble roy Charles, roy de France, *que* dieux vueille
garder en corps *et* en ame de *tous* ennemis visibles *et* *non*visibles. Amen.

Hier endet das Buch der Homilien über vierzig sehr trefflich erläuterte Evangelien, das Papst Sankt Gregorius verfaßte, und es wurde vollendet und geschrieben von Raoulet von Orléans im Jahr der Gnade 1368, welches das fünfte Jahr der Regierung des edlen Königs Karl war, des Königs von Frankreich, den Gott an Leib und Seele vor allen sichtbaren und unsichtbaren Feinden beschützen wolle. Amen.

auf Aristoteles begründete. Er zog den berühmten italienischen Astrologen Thomas de Pizan (vgl. S. 247) an seinen Hof und ließ eine Reihe von einschlägigen Werken ins Französische übersetzen. Helle Köpfe, wie Abailard und Johannes von Salisbury, verwarfen freilich schon früh die Voraussagung zukünftiger Dinge, und sogar ein Mann aus dem Kreise Karls V. selbst erklärte sich entschieden und mit streng logischer Begründung dagegen. Es war dies der gelehrte Nicolas Oresme, der gegen 1370 in seiner Schrift „Des divinations" (Von den Wahrsagungen, später auch ins Lateinische übersetzt) sowie in lateinischen Werken dem Aberglauben seiner Zeit entgegentrat, die Astrologie als widersinnig nachwies und das wissenschaftliche astronomische Studium nachdrücklich anempfahl. Oresme (gestorben 1382) hat das Verdienst, die ersten französischen Übersetzungen von Werken des Aristoteles angefertigt zu haben (1370—77), freilich nach einer älteren, auf dem Arabischen beruhenden lateinischen Übersetzung eines Dominikaners, nicht nach dem griechischen Original.

Nicht immer sind die auf Karls Veranlassung unternommenen Übersetzungen zu loben. Raoul de Prayelles zwar (gestorben 1383, vgl. S. 223) übertrug in den Jahren 1371—75 die „Civitas dei" (Gottesstaat) Augustins nicht ungeschickt ins Französische, aber Denis Foulechat, der 1372 den „Polykratikus" des Johannes von Salisbury bearbeitete, ließ Stellen, deren Verständnis ihm Schwierigkeiten bereitete, einfach aus, und Jean Golein, der eine ganze Reihe von lateinischen Werken vornahm, hat manches mißverstanden, manchen groben Fehler seiner Vorlagen herübergenommen und die Texte durch allerlei Zusätze erweitert.

Auch die naturwissenschaftliche Litteratur ist in diesen Übersetzungen vertreten. Der Augustiner Jean Corbechon übersetzte 1372 für Karl V. die berühmte naturwissenschaftliche Encyklopädie „De proprietatibus rerum" (s. die Tafel „Eine Seite aus Bartholomäus Anglicus' ‚Buch von den Eigenschaften der Dinge' u. s. w." bei S. 273), deren Verfasser, Bartholomäus Anglicus, in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Paris lehrte und das Werk dort gegen 1250 geschrieben zu haben scheint (vgl. S. 171). Die französische Übersetzung war sehr beliebt und erlebte noch nach der Erfindung der Buchdruckerkunst dreizehn Ausgaben.

Nur unterhaltende Werke hat der ernste Karl V. nicht berücksichtigt. Erst unter der Regierung Karls VI. wurde Boccaccios „Decamerone" im Jahre 1414 von Laurent de Premierfait (Departement Aube, gestorben 1418) ins Französische übertragen, und zwar nach einer lateinischen Übersetzung.

So reichhaltig auch die historische Litteratur der Zeit ist, so wenig Werke von litterarischer Bedeutung weist sie auf, wenn wir von den bereits erwähnten Chroniken des Jean Le Bel, Froissart und Commynes absehen. Eine Fortsetzung zu Froissart (bis 1444) schrieb Enguerrand de Monstrelet (gestorben 1453), der im Dienste des Connétable von Saint-Pol stand und in seiner Chronik den burgundischen Standpunkt einnimmt. Sein Werk wiederum wurde von Mathieu d'Escouchy bis zum Tode Karls VII. fortgeführt. Sprichwörtlich geworden ist der Name der „Chronique scandaleuse" (1460—83) von Jean de Roye, dem Beamten Jeans II., des Herzogs von Bourbon. Der Titel rührt jedoch nicht von dem Verfasser selbst her, der sein Werk vielmehr einfach „Chroniques de Louis unziesme (des Elften)" taufte, und der Inhalt der Chronik ist nicht „skandalöser" als der mancher anderen; der Name, den zuerst die Ausgabe von 1611 anwendet, beruht nur darauf, daß Jean de Roye einige galante Abenteuer des Königs erzählt.

In einer Beschreibung von Paris aus dem 15. Jahrhundert heißt es: „Es war damals großartig in Paris, als dort Pavilly, Gerson, Le Grant und andere Doktoren und Kleriker ihre

ausgezeichneten Predigten zu halten pflegten." Von den hier genannten Gelehrten ist Gerson (1363—1429) einer der bedeutendsten Theologen seiner Zeit gewesen, der freilich die meisten seiner Werke lateinisch schrieb, dessen französischen Predigten und politischen Reden aber durch die innige Frömmigkeit, die darin zum Ausdruck kommt, und durch die Gewalt der Sprache, die sie durchglüht, ein ehrenvoller Platz in der Litteraturgeschichte gesichert ist. Auch Jacques le Grant (Jacobus Magni) hat die meisten seiner Werke lateinisch abgefaßt, aber später das erste Buch seines „Sophologiums" (Weisheitslehre) für Ludwig von Orléans unter dem Titel „Archiloge Sophie" (Hauptrede der Weisheit), das zweite 1410 für Jehan de Berri als „Livre de bonnes meurs" (Buch von guten Sitten) frei ins Französische übersetzt und mit diesen Werken, die Gelehrsamkeit in den Dienst der Moral stellend, auch nach der Erfindung der Buchdruckerkunst zahlreiche Leser gefunden.

Einen noch weit größeren, aber freilich unverdienten Ruhm erwarb sich der Verfasser einer Reisebeschreibung, die von vornherein auf eine Täuschung des Publikums berechnet war und diesen Zweck auch erreichte: der „Reise (Voiage) des Jean de Mandeville" vom Jahre 1356. Ihr Urheber gibt sich für einen englischen Großen, John de Maundeville, aus, der in der That eine historische Persönlichkeit war, aber mit dem Verfasser des Reiseberichtes, dem Lütticher Arzt Jehan de Bourgogne, genannt a la Barbe (mit dem Barte; gestorben am 17. November 1372), gar nichts zu thun hat. Es darf als sicher gelten, daß Jehan niemals das Morgenland besucht hat, vielmehr einfach frühere Reisewerke, insbesondere die des Odorich von Pordenone (um 1320) und des Wilhelm von Boldensele (1336), ausschrieb und ihren fabelhaften Inhalt durch Zusätze und Übertreibungen noch unglaublicher machte. Er erzählt von allerlei Abenteuern, die er im Osten erlebt haben will, und schrieb sein Werk französisch, weil ihm diese Sprache offenbar den größten Leserkreis sicherte. Das Buch fand denn auch die denkbar weiteste Verbreitung, ja selbst gelehrte Leute ließen sich täuschen, so Christine (vgl. S. 249), die Jehan bei ihrer im „Chemin de long estude" (1403) erzählten Wanderung als Quelle benutzte. Eigentümlich ist, daß der Verfasser fast alle Länder zu Inseln macht.

Auch im Roman und in der Novelle der Zeit zeigte sich das Streben nach wissenschaftlicher und moralischer Belehrung, so in dem „Buch zur Unterweisung seiner Töchter" (Livre pour l'enseignement de ses filles), das der Ritter von Latour-Landry (Departement Maine-et-Loire) im Jahre 1372 verfaßte. In 128 Kapiteln erzählt er seinen drei Töchtern allerlei Begebenheiten zur Warnung und Belehrung. Nicht wenige dieser Geschichten stammen aus der Bibel, unter den übrigen werden manche recht lebendig vorgetragen, und einzelne haben hervorragende Personen der Zeitgeschichte zu Helden.

Ein sehr umfangreicher Roman, der am burgundischen Hofe viel gelesen wurde, ist der „Perceforest" (Name des Helden), der wahrscheinlich gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts entstand. Der Held heißt eigentlich Betis und ist ein indischer Fürst, der zur Zeit Alexanders des Großen England erobert. Der Anfang des Romans ist eine Prosaauflösung der „Pfauengelübde" (vgl. S. 206), und gegen Ende spielt der Graal eine Rolle. Der Wert des auch im 16. Jahrhundert noch beliebten Romans — er bildete die Lieblingslektüre Karls IX. — beruht hauptsächlich auf einigen anmutigen Episoden, unter denen die von der blühenden Rose, die verwelkt, sobald die Gattin des Besitzers die Treue verletzt, am bekanntesten ist.

Eine Volkssage ist von Jehan d'Arras, dem Sekretär Jeans von Berri, gegen 1390 in dem Prosaroman „Melusine" in die Litteratur eingeführt worden und hat sich in verschiedenen Sprachen und Bearbeitungen bis heute erhalten. Auch die eigentlichen „Volksbücher"

(Livres populaires) sind fast alle in dieser Periode hergestellt worden. Man versteht unter ihnen sehr dürftig ausgestattete und entsprechend billige Bücher, die, seit dem Ende des 16. Jahrhunderts in zahlreichen Auflagen verbreitet, bis in das 19. Jahrhundert das Lesebedürfnis hauptsächlich der Bauern und Arbeiter befriedigen sollten. Weil sie mit Umschlägen aus rohem blauen Papier versehen wurden, faßt man sie auch unter dem Namen der „Blauen Bibliothek" (Bibliothèque bleue) zusammen. Manche von ihnen sind erbaulichen, belehrenden oder scherzhaften Charakters, am wichtigsten aber sind alle die Erzählungen, welche sich als Prosaauflösungen von Chansons de geste oder mittelalterlichen Versromanen darstellen.

Schon früh begann man den Inhalt gereimter Erzählungen in Prosa umzugießen. So wurden der „Joseph" des Robert de Borron (vgl. S. 132) gegen Ende des 12. Jahrhunderts, die Bibel des Herman von Valenciennes (vgl. S. 156) und die Chronik des Henri de Valentines (vgl. S. 224) im 13. Jahrhundert in Prosa aufgelöst. Auch die älteste Prosaauflösung der Chanson de geste vom Schwanenritter, „Godefroi de Buillon", stammt aus dem 13. Jahrhundert, ja überhaupt bei weitem die meisten Chansons de geste sind auch in Prosa umgeschrieben worden; freilich sind uns die Namen der Bearbeiter nur selten bekannt.



Zweikampf zwischen Karl dem Großen und Doon. Aus dem Druck des Prosaromans „La Fleur des batailles Doolin de Maience", Paris 1501.

Die Mehrzahl der Romanschreiber stand im Dienste von Fürsten und Mitgliedern des hohen Adels, doch haben einige auch für Bürgerliche gearbeitet. Der Syndikus Jean Bagnyon schrieb den „Fierabras" (Genf, 1478) für den Lausanner Domherrn Bolomier; Claude Platin, vom Antoniusorden, verband den Inhalt des „Guinglain" (vgl. S. 180) mit dem des provenzalischen „Jaufre" zu einem Ganzen; der umfangreiche Prosaroman von „Guillaume d'Orange" gehörte dem 1477 enthaupteten Jacques de Nemours und war vielleicht in dessen Auftrag abgefaßt, und eine uns nicht erhaltene Chanson „Lohier et Mallart" hatte schon 1405 eine Urenkelin Joinvilles (vgl. S. 226), die Herzogin Margarete von Lothringen, in Prosa bearbeitet.

Auch nach der Erfindung des Buchdrucks wurden diese Romane noch in den Kreisen des Adels und der wohlhabenden Bürger gelesen. Aber die mit Holzschnitten (s. die obenstehende Abbildung) geschmückten Drucke aus dem Ende des 15. und dem Anfang des 16. Jahrhunderts waren keineswegs so billig zu haben wie die späteren Volksbücher: es sind vielmehr meist recht stattliche Ausgaben.

Auch Abenteuerromane, die nicht zum Volksepos gehörten, wurden in Prosa aufgelöst. So haben wir von Philipp Camus aus dem 15. Jahrhundert einen „Olivier et Artus" (1482

gedruckt) für Jean de Croy abgefaßt, sowie einen „Cleomades“ (vgl. S. 205), und die alte Chanson von Horn (vgl. S. 110) wurde um 1400 (jedenfalls vor 1412), wahrscheinlich in Anjou, mit veränderten Namen (nur Herlant blieb) und mit Unterdrückung der Rätsel als „Ponthus et Sidoine“ in Prosa hergerichtet.

Endlich sind im 15. Jahrhundert auch Prosaromane verfaßt worden, von denen uns eine ältere Vorlage nicht erhalten ist. Der Verfasser des „Pierre de Provence“ (1457) beruft sich auf ein provenzalisches, der von „Paris et Vienne“ (Marseille 1432), Pierre de la Sippade, auf ein aus dem Catalanischen übertragenes provenzalisches Werk.

Im Laufe des 16. Jahrhunderts vollzog sich im herrschenden Geschmack ein Umschwung, der das Publikum der Romane, die noch um 1500 von allen Kreisen gelesen worden waren, gegen Ende desselben Jahrhunderts auf die zahlreiche, aber urteilslose Masse der Ungebildeten beschränkte. Unter ihnen und als Jugendlektüre haben sich diese Bücher, in denen das Mittelalter bis an die Gegenwart heranreicht, ununterbrochener Beliebtheit erfreut, und „Fierabras“, die „Haimonskinder“, „Galien“ und „Huon von Bordeaux“ finden noch heute ihre Leser. Wie aber der Gebildete jetzt über die Romane des Mittelalters urteilte, die so viele Generationen ergötzt hatten, können wir aus einem Dokument vom Jahre 1554 ersehen. Als man damals nach dem Tode des Parlamentspräsidenten Lizet ein Inventar seines Nachlasses aufnahm, wurde für den Prosaroman von Perceval und für einen Waschnapf der gleiche Wert angesetzt.

5. Die Litteratur bis zum Regierungsantritt Franz' I. (1477—1515).

Nach dem Untergang des Hauses Burgund erlebte die französische Litteratur im Norden noch eine Nachblüte am Hofe der Enkelin Karls des Kühnen, der Margarete von Österreich, um gleichzeitig auch am französischen Königshofe eine Stätte zu finden. Auf Ludwig XI. war 1483 der unbegabte Karl VIII. gefolgt, der acht Jahre hindurch sich willig seiner klugen Schwester Anna von Beaujeu unterordnete. Lebhaftere litterarische Neigungen besaß Karls Gattin, Anna von Bretagne, die sich nach Karls Tode mit seinem Nachfolger, Ludwig XII., vermählte. Dieser hatte von seinem Vater, dem Dichter Karl von Orléans, dessen menschenfreundliches Naturell geerbt und hatte mehr Glück auf seinen italienischen Feldzügen als sein Vorgänger. Diese Feldzüge brachten zugleich die Franzosen mit den künstlerischen und humanistischen Bestrebungen der Italiener in unmittelbare Berührung und trugen dazu bei, dem Wiederaufleben der Antike in Frankreich den Weg zu ebnen. Die französische Litteratur bewegt sich allerdings zunächst noch im alten Geleise weiter; Dichter, die im Stile der rhétoriqueurs schreiben, finden immer noch Leser. Daneben aber zeigt sich, bei einigen wenigstens, Bekanntschaft mit der italienischen und antiken Litteratur. Italienische Dichtungsformen finden Eingang, und ästhetische Rücksichten veranlassen Neuerungen in der Versbildung, zumal bei Cäsur und Reim, Neuerungen, die zwar nicht sofort durchdringen, denen aber doch die Zukunft gehören sollte.

Eine Kolonie von Italienern war in Lyon ansässig, das daher für den Einzug der Renaissance in Frankreich das Hauptthor gebildet hat. Ja ein paar Generationen hindurch war Lyon in allem, was moderne Bildung betraf, auch Paris überlegen. Zur vollen Entfaltung gelangte die Renaissance freilich erst unter Franz I., als durch Budés Wirken die Kenntnis des Griechischen tiefere Wurzeln schlug. Einstweilen begnügte man sich damit, griechische Werke in lateinischen Übersetzungen, so Xenophon, Thucydides, Homer in lateinischer Prosa, zu lesen. Die Fäden des ausgehenden Mittelalters sind mit denen der kräftig und zuversichtlich einsetzenden

modernen Lebensäußerungen einstweilen noch zu einem Gewebe verschlungen. Erst die nächsten Generationen sollten die scharfe Ausprägung der Gegensätze bis zu gegenseitiger Befehdung erleben.

Als Schriftsteller, die noch von der Tradition beherrscht werden, aber doch mit einzelnen Zügen in die Zukunft weisen, sind hier Jean Marot und Octavian de Saint-Gelais zu nennen, die auch das gemein haben, daß jeder von ihnen einen Sohn hinterließ, auf den sich das poetische Talent des Vaters vererbte.

Jean Marot war zu Mathieu bei Caen um das Jahr 1450 geboren und hieß eigentlich Desmarets, wovon Marot offenbar eine scherzhafte Abkürzung ist. Wir finden ihn seit 1471 in Cahors. Seine zweite Frau war dort einheimisch und gebar ihm den Sohn Clément. Erst allmählich hat sich Jean als Dichter emporgearbeitet: er wurde 1506 zum Sekretär der Königin Anna ernannt und blieb nach ihrem Tode (1514) als valet de garderobe (Kammerdiener der Garderobe) im Dienste Franz' I. Als solcher ist er 1524 gestorben; später rückte sein, wie es scheint, einziger Sohn in das Amt ein, Clément, dessen Dichterruhm den des Vaters einmal weit überstrahlen sollte.

Jean Marots Dichtungen besitzen neben den Künsteleien der burgundischen Schule auch anmutige Seiten, Stellen von volkstümlicher Kraft, die sich auch in der Vorliebe für Sprichwörter verrät, anschauliche Schilderungen bewegter Szenen, natürliche Äußerungen warmer Empfindung. Die glänzenden Seiten Cléments zeigt stellenweise schon der Vater, nur minder rein, minder stark ausgeprägt. Jean scheint erst als Sekretär der Königin, also mehr als vierzig Jahre alt, seine schriftstellerische Thätigkeit begonnen zu haben. Als echter Hofpoet hat er Familienereignisse des Königshauses besungen, ferner eine Verteidigung der Frauen: „Die die Wahrheit redende Verteidigerin der Damen" (la vray disante Advocate des dames, 1506, das einzige bei Lebzeiten des Dichters gedruckte Werk), ein Lehrgedicht für Prinzessinnen und Edelfräulein (Doctrinal des princesses et nobles dames, in 24 Rondeaux) und anderes für die Königin geschrieben. Seine bedeutendsten Werke aber sind die Beschreibungen der beiden Feldzüge des Königs nach Italien, gleich der „Advocate" in einer bunten Mischung von Versformen, darunter auch Prosa, abgefaßt: die „Reise nach Genua" (Voyage de Gênes, 1507) und die „Reise nach Venedig" (Voyage de Venise, 1509). Die erste dieser beiden Dichtungen hatte der Königin so gut gefallen, daß sie 1509 Marot mit dem Heere reisen ließ, um ihr in poetischer Form über die Kriegsereignisse berichten zu können, was freilich wohl erst nach der Heimkehr geschehen ist. Die zweite Dichtung, bedeutend länger als die erste, steht auch höher an Wert.

Sie beginnt, wie Machauts Chronik (vgl. S. 238), auf dem Olymp, wo die vier Tugenden des Psalmisten (Friede, Barmherzigkeit, Gerechtigkeit, Wahrheit) neben den antiken Göttern auftreten, eine Stilvermengung, die für die Zeit charakteristisch ist. Als besonders gelungen ist die Schilderung der Schlacht bei Agnadello hervorzuheben, die den eigentlichen Kern der ganzen Dichtung bildet.

Octavian (eigentlich Octovien) de Saint-Gelais wurde 1466 zu Cognac geboren und stammte aus einer adligen Familie. Er wurde 1494 Bischof von Angoulème und starb daselbst 1502. Mit Andrieu de la Vigne (vgl. S. 295) befreundet, setzte er zwar die mittelalterliche Richtung fort und ahmte die Allegorien des „Rosenromans" nach, doch hat er auch andere Wege eingeschlagen.

In der „Jagd oder Amors Abreise" (La Chasse ou le Départ d'Amour) hat er noch vor Jean Marot die verschiedensten Vers- und Reimarten durcheinander gebraucht. Der „Aufenthalt der Ehre" (Séjour d'honneur) kleidet Ereignisse aus Octavians Leben und der Zeitgeschichte in allegorische Form; der Dichter beklagt die Zügellosigkeiten seiner Jugend und gibt unter anderem eine treffende Schilderung König Ludwigs XI.

Von größerer historischer Bedeutung noch als diese Originalwerke sind Octavians Übersetzungen. Er ließ im Jahre 1500 eine bereits 1496 verfaßte Übersetzung der Episteln Ovids erscheinen, mit einer wichtigen Neuerung: es war das erste französische Werk, dessen Dichter die sogenannte alternance, d. h. die regelmäßige Abwechselung männlicher und weiblicher Reime, beobachtete. Dieses Werk ist, wie auch Octavians Übersetzung der „Äneïde" in französischen Versen (Paris 1509), König Ludwig XII. gewidmet.

Damals hat die burgundische Dichterschule noch ein Nachspiel, eine Art Fortsetzung gefunden am Hofe der Margarete von Österreich, der Enkelin Karls des Kühnen, der Tochter Kaiser Maximilians und der Maria von Burgund, die die Traditionen des burgundischen Hofes auch darin fortgesetzt hat, daß sie Maler, Bildhauer und Baumeister beschäftigte. 1504, erst vierundzwanzig Jahre alt und schon zum dritten Male Witwe, wählte sie zum Wahlspruch: Fortune infortune fort une (Schicksal stürzt eine sehr ins Unglück). Regentin der Niederlande seit 1507, residierte sie in Mecheln, wo sie 1530 starb. In ihrer Politik arbeitete sie Frankreich entgegen und ergriff strenge Maßregeln gegen die in ihrem Lande aufkeimende Reformation. An ihrem Hofe sammelte sich ein Kreis von Dichtern und Gelehrten; unter den letzteren sind Erasmus, Cornelius Agrippa und Secundus, der den Kuß in lateinischen Versen besang, die bedeutendsten; von jenen ist Jean Lemaire zu nennen. Aber auch Margarete selbst hat sich als Dichterin versucht. In den Handschriften, die uns französische Gedichte ihres Hofkreises überliefern, stehen auch solche der unglücklichen Regentin, in denen sie, von tiefer Schwermut erfüllt, in schlichter, aber eindringlicher Sprache über die zahlreichen Enttäuschungen ihres Lebens klagt.

Jean Lemaire bildet so recht ein Bindeglied zwischen der burgundischen Schule und der Plejade. Er steht mit dem einen Fuße noch im Mittelalter, mit dem anderen schon in der neuen Zeit. Er nannte sich de Belges, weil er in Bavai im Département du Nord bei Valenciennes geboren war und man diesen Ortsnamen damals als Belgis ins Lateinische übertrug. Er war gegen 1470 geboren und empfing seine erste Bildung in Valenciennes, wo der einflußreiche Molinet (vgl. S. 251) sein Verwandter war. Er sollte Theolog werden und erhielt die Tonsur. Später studierte er in Paris. Wir finden ihn dann als Hauslehrer bei einem Herrn von Saint-Julien im Schloß Balleure bei Mâcon und seit 1498 zu Villefranche bei Lyon als Finanzbeamten Peters II. von Bourbon, dem Schriftsteller Jehan Robertet (vgl. S. 256) beigegeben, der dort königlicher Schatzmeister war. Einem Besuche des jungen Cretin (vgl. S. 269) erklärt Lemaire selbst die Anregung zum Dichten zu verdanken. Außer dem Herzog Peter war auch Ludwig von Luxemburg, Graf von Ligny, sein Gönner, doch verlor er beide 1503 durch den Tod und trat dann in den Dienst der Margarete von Österreich, die ihn in Valenciennes nach Molinets Tod 1507 als ihren Bibliothekar und Historiographen (indiciaire) anstellte. Von großem Einfluß auf sein dichterisches Schaffen waren zwei Reisen nach Italien: 1506 nach Venedig und Rom, 1508 wieder nach Rom. Im April 1512 schied er aus dem Dienst der Margarete und trat wie ehedem Commynes (vgl. S. 254) in den Dienst ihres politischen Gegners, des Königs von Frankreich, über. Ludwig XII. ernannte ihn zum indiciaire der Königin. Beim Tode Ludwigs (1515) verlieren wir die Spur von Lemaire. Er starb vor 1520. Er soll in Ungnade gefallen und in tiefem Elend verkommen sein. Nach einer Aussage aus späterer Zeit wäre er im Krankenhause am Säuferwahn zu Grunde gegangen.

Lemaires litterarische Thätigkeit ist von den Jahren 1503 und 1512 begrenzt. Er begann damit, die Versspielereien des vielbewunderten Molinet nachzuahmen, und konnte sich von den Allegorien des „Rosenromans" nie ganz frei machen; aber doch verehrt er Petrarca und legt in

den „Tempel der Ehre und der Tugend“ (Temple d'honneur et de vertu), in dem er den Tod seines ersten Gönners betrauert, Terzinen ein (1503), neben einer anonymen und unbekannten, aber nur wenig jüngeren Übersetzung von Dantes „Hölle“ in Alexandrinern die älteste Verwendung dieser Dichtungsform in Frankreich. In mehreren politischen Tendenzschriften forderte er die französische Politik, noch bevor er seine Stellung an Margaretes Hof aufgab. In derjenigen, die von den verschiedenen Kirchenspaltungen handelt und dem König als dem Schutzherrn der gallikanischen Kirche gewidmet ist (1511), tritt er dem Papst entgegen, verwirft dessen weltliche Herrschaft sowie das Cölibat und prophezeit, nachdem er 23 Kirchenspaltungen aufgezählt hat, jetzt stehe die vierundzwanzigste unmittelbar bevor, die gewaltigste von allen. Er scheint die Reformation geahnt zu haben, die er nicht mehr erleben sollte. In der „Vereinigung der beiden Sprachen“ (Concorde des deux langages, 1511) stellt er einen Vergleich zwischen Französisch und Italienisch an und schreibt jeder dieser Sprachen eigentümliche Vorzüge zu. Mit Jean de Meung (vgl. S. 211), der nach seiner Meinung das für Frankreich geleistet habe, was Dante für Italien, läßt er die französische Litteratur beginnen und legt ihm Alexandriner in den Mund, weil diese Versart damals für altertümlich angesehen wurde.

Von besonderer Anmut sind zwei seiner Dichtungen: „Der grüne Liebhaber“ (l'Amant vert) von 1505, worin er Margaretens Papagei zwei Briefe, den zweiten aus dem Jenseits, an seine Herrin schreiben läßt, und die „Erzählung von Cupido und Atropos“ (Conte de Cupido et d'Atropos), frei nach dem Italienischen des Serafino und wahrscheinlich unvollendet, da sie im Jahre 1520 von einem anderen fortgesetzt wurde. Recht charakteristisch ist für die naive Art Lemaires, daß er Gestalten der antiken Mythologie mit solchen aus dem Alten Testament zuweilen bunt durcheinander mengt. Das zeigt sich, wie in seinen Gedichten, auch in seinem Hauptprosawerk, den „Beleuchtungen Galliens und Merkwürdigkeiten Trojas“ (Illustrations de Gaule et singularités de Troye), einem historischen Roman, dessen drei Teile 1510, 1512 und 1513 im Druck erschienen und Margarete von Österreich, Claudia von Frankreich und Anna von Bretagne gewidmet waren. Einzelne Schilderungen darin sind recht anschaulich: Lemaire war mit hervorragenden Malern befreundet und nahm an den Fortschritten dieser Kunst lebhaften Anteil. Das Werk hat auf Ronsard, den Dichter der „Franciade“, nicht geringen Einfluß geübt. Lemaire selbst glaubte freilich mehr als billig an die Echtheit der von ihm benutzten Quellen: außer Dictys und Laurentius Vallas lateinischer Homerübersetzung ein erschwindeltes Werk des Dominikaners Nanni oder Annius von Viterbo, durch den sich Lemaire hatte täuschen lassen. Er wollte die große trojanische Geschichte des Italieners Guido von Colonna (vgl. S. 125) durch seine „Illustrations“ verdrängen und sah nicht, daß die Fabelei, die er an die Stelle treten ließ, um nichts besser war. Das Werk bricht bei den Karolingern ab, in deren Stammvater Anchises wir den historischen Ansegisil kaum wiedererkennen.

Lemaire beabsichtigte noch ein viertes Buch zu schreiben, das die Nutzanwendung der ersten drei enthalten sollte: glaubte er hier die Abstammung der europäischen Völker von den Trojanern nachgewiesen zu haben, so wollte er dort für einen Kreuzzug gegen die Türken Stimmung machen, welche die Völkerwiege Troja unrechtmäßigerweise besetzt hielten. Es ist bezeichnend, daß man den Kreuzzug nicht mehr mit religiösen Motiven begründet, sondern mit Argumenten, die auf Homer und das klassische Altertum zurückgreifen.

Lemaire war in mancher Hinsicht ein Vorläufer der Plejade. Seine Nachbildungen homerischer Beiworte und seine Vorliebe für die Diminutiva auf et erinnern an den Stil Ronsards und seiner Anhänger. Von Clément Marot, der mit Lemaire ohne Zweifel am

Königshofe zu Blois zusammengetroffen war, erfahren wir, daß dieser ihm riet, die überzählige Silbe in der Cäsur des Verses (vgl. S. 6) zu vermeiden, die Clément in seinen ersten Dichtungen noch zugelassen hatte. Clément befolgte den Rat des Meisters, und seitdem ist die Unterdrückung dieser überzähligen Silbe in Frankreich Gesetz.

Lemaire war auch mit dem sehr gelehrten, aber anderseits lächerlich eiteln Symphorien Champier nahe befreundet, dessen Verkehr er gewiß manche Anregung und Belehrung zu verdanken hatte. Champier war mit einer Base des Ritters ohne Furcht und Tadel, Bayards, verheiratet. Er praktizierte als Arzt in Fourvière bei Lyon, stand mit vielen hervorragenden Gelehrten, z. B. mit Erasmus, in Briefwechsel und hat sehr viele und sehr mannigfaltige Werke teils gelehrten, teils litterarischen Inhalts veröffentlicht.

Die letzten Ausläufer der pedantischen Richtung sind Guillaume Cretin und Jean Bouchet, deren Thätigkeit sich noch in die Zeit Franz' I. hinein erstreckt. Guillaume Dubois, genannt Cretin (s. die farbige Tafel „Guillaume Cretin überreicht Franz I. einen Band seiner Werke" bei S. 280), war Pariser von Geburt und dort als Schatzmeister der Vincenner Kapelle und als Kantor der Sainte-Chapelle mit einträglichen Pfründen bedacht. Er lebte bis gegen 1525, wo Clément Marot auf ihn eine Grabschrift verfaßte. Franz I. ernannte ihn zum königlichen Chronisten. Als solcher hat er im Auftrage des Königs sein umfangreichstes Werk, eine Reimchronik in zwölf Büchern, die mit dem Trojanischen Kriege beginnt, geschrieben, deren prachtvolle mehrbändige Handschrift noch in Paris aufbewahrt wird, aber der Verbreitung durch den Druck niemals gewürdigt worden ist. Außerdem hat er zahlreiche kleinere Gedichte verfaßt, die voll Allegorien und Reimkünsteleien sind.

Man führt als Probe an:

Atropos a trop os âpre aux pots à propos

d. h. „Atropos (die Parze des Todes) hat zu viel Knochen, erpicht auf die Urnen bei Gelegenheit." Auf Sinn, geschweige auf Geist, kommt es hier gar nicht an, wenn nur das Reimgeklingel in die Ohren fällt.

Und dieser Dichter genoß eines solchen Ruhmes bei den Zeitgenossen, daß man ihn über Homer, Virgil und Dante stellte, und daß selbst Clément Marot ihn einen souverain poète françois (hervorragenden französischen Dichter) nennt. Erst Rabelais hat diesen Ruhm zerstört, indem er Cretin unter dem Namen Raminagrobis vieux poète françois (alter französischer Dichter) lächerlich machte. Dabei bediente er sich eines Kunstgriffes, den Molière in den „Gelehrten Frauen" nachgeahmt hat: er legte ihm ein Rondeau in den Mund, so albern, daß man glauben möchte, es sei von Rabelais mit satirischer Hand geschmiedet, während es aus den gesammelten Werken des Hofdichters Guillaume Cretin wörtlich entnommen ist.

Cretin war ein eifriges Mitglied der Dichtergesellschaft von Rouen, die 1486 als „Puy der unbefleckten Empfängnis" von der gleichnamigen confrerie gegründet wurde und noch Corneille die Ehre erwies, Gedichte von ihm mit Preisen zu krönen. Man pflegte dort für die Balladen die Refrainzeile, palinod genannt, wörtlich vorzuschreiben. Auch Cretin hat sich in solchen Balladen mit gegebenen Refrains versucht. Dieser Puy hat auch die Abfassung einer Anleitung zum Dichten durch Pierre Fabri veranlaßt. Die Ansicht, daß das Dichten wie irgend eine Hantierung lehr- und lernbar sei, stimmt nur zu gut zu den Leistungen der bis dahin den Parnaß beherrschenden Modedichter. Von seinen Vorgängern hat Fabri hauptsächlich Molinet und „den Unglückseligen" benutzt, dessen Werk nur kurze Zeit vor dem seinigen erschienen war.

Dieser Dichter, der sich l'Infortuné nennt und wahrscheinlich Jourdain hieß, veranstaltete eine Chrestomathie mit Anweisung zum Dichten, die unter dem Titel: „Der Lustgarten und die Blume der Rhetorik" (le Jardin de plaisance et fleur de rhétorique) in erster

Auflage ohne Jahr (bald nach 1501), in zweiter 1547 im Druck erschien. Er hat die Vorschriften zur Abfassung einer Ballade in die Form der Ballade, die zur Abfassung eines Rondeaus in die Form des Rondeaus gekleidet u. s. w.

Sein Lehrbuch, das nur einen Teil des „Jardin“ bildet und „Lehrbuch der zweiten Rhetorik“ (Instructif de la seconde rhetorique) betitelt ist, zerfällt in zehn Kapitel, die von dem Begriff der Rhetorik, ihren Begründern, ihrer Einteilung, den sieben Hauptfehlern, die beim Dichten begangen werden, dem Reimgeschlecht, der Silbenzahl, dem Reim, den Dichtungsgattungen und den größeren Werken, wie Mysterium, Roman, Chronik, handeln.

Fabris ausführliche, dem Rouener Puy gewidmete Theorie der Poetik führt den Titel: „Die große und wahre Kunst der vollen Rhetorik“ (Le grant et vray art de pleine rhetorique). Ihr Verfasser, eigentlich Le Fèvre, war aus Rouen selbst und Mitglied des Puy, später Pfarrer zu Meren bei Evreux. Im ersten Buche handelt er von der Prosa, im zweiten von der Poesie. Als größte Autorität nennt er Alain Chartier.

Er beschreibt die verschiedenen Gedichtgattungen, Ballade, Rondeau, Chant royal u. s. w., die Reimkünsteleien der Molinet und Genossen und macht auch allerlei sprachliche Bemerkungen. Merkwürdig ist, daß er wie Lemaire die epische Cäsur verwirft (vgl. S. 269), die lyrische jedoch gestattet. Jean Marot hat beide gebraucht, Clément Marot beide vermieden. Das Werk erschien 1521 und erlebte bald sechs Auflagen.

Als letzter Vertreter der aussterbenden pedantischen Richtung ist Jean Bouchet anzusehen. Er wurde in Poitou 1475 oder 1476 geboren, lebte in Poitiers als Prokurator und starb erst 1555. Seine ersten Gedichte widmete er Karl VIII. kurz vor dessen Ende und lebte eine Zeit lang am Hofe der Königin Anna. Zu Ligugé machte er am Hofe des Bischofs Rabelais' Bekanntschaft, der ihn infolgedessen schonend behandelt. Auf dem Titel seiner Werke hat er sich den Dichternamen des „Durchschreiters der gefährlichen Wege“ (Le traverseur des voies périlleuses) beigelegt. Modern ist er nur darin, daß er schon seit 1521 die von Octavian aufgebrachte Regel der alternance (vgl. S. 267) beobachtet.

Als Ludwig XII. starb (1515), war noch nichts zum Abschluß gelangt, allein es drängte und arbeitete in den Köpfen wie Frühlingstrieb. Seit mehr als vierzig Jahren wurden Bücher in Frankreich gedruckt, und doch wagte es noch 1533 die Sorbonne, an Franz I. ein Gesuch um Unterdrückung des Buchdruckes zu richten, das nur auf das energische Warnen Budés vom König abgelehnt wurde. Vergebliches Mühen, den geistigen Fortschritt mit der Zwangsjacke bekämpfen zu wollen! Mit der Entdeckung von Amerika war das Zeitalter angebrochen, das wir heute die neue Zeit benennen, das aber die Zukunft als das Zeitalter der Entdeckungen stempeln wird, vor dessen Abschluß wir gegenwärtig stehen. Kopernikus war damals mit der Entwickelung seiner Theorie vom Sonnensystem beschäftigt. Dazu kam die Renaissance, von gewaltiger Begeisterung für die antike Litteratur und Kunst getragen. Von diesen neuen Ideen war keine in Frankreich entsprossen; doch wirkten sie dort ebenso mächtig wie anderwärts und rüttelten erst leise, dann stärker und stärker an dem Bau der mittelalterlichen Weltanschauung, der für die Ewigkeit gegründet schien.

Hingegen war völlig selbständig, ohne Einwirkung des Auslandes, in Frankreich der Reformationsgedanke aufgetreten, der die reine Lehre des Evangeliums als einzige Autorität und Christus als einzigen Mittler hinstellte. Seine welterschütternde Kraft erhielt freilich auch dieser Gedanke erst, als Robert Olivétan seinem jungen Vetter Calvin von der befreienden That des Wittenberger Mönches die unglaubliche Kunde brachte.

VIII. Das Drama des Mittelalters.

1. Das reinlateinische und das mit Französisch untermischte liturgische Drama.

Wenn der Sprachkundige die französischen Worte, welche sich auf die Bühne beziehen, also Worte wie théâtre, scène, drame, tragédie, näher besieht, so muß sich ihm die Überzeugung aufdrängen, daß sie nicht zu dem alten Erbgut des französischen Sprachschatzes gehören können, das sich aus der Römerzeit im Volk erhalten hat. Das alte römische Theater hat einmal in Gallien so vollständig aufgehört, daß die Worte, die sich auf die Bühne bezogen, ja sogar die Vorstellungen von Theatereinrichtungen den Menschen verloren gegangen waren. Auf diesem Gebiete hatte die Völkerwanderung im Bunde mit dem christlichen Glaubenseifer gründlich aufgeräumt. Man wußte nicht einmal, was die Ausdrücke Tragödie und Komödie im Altertum bedeutet hatten. Man verstand unter jener eine Dichtung mit heiterem Anfang und traurigem Schluß, unter dieser eine solche mit traurigem Anfang und heiterem Schluß. Daher hat noch Dante sein von der Hölle zum Himmel führendes Gedicht „Komödie" genannt. Daß diese Stücke im Altertum von Schauspielern aufgeführt wurden, ahnte man nicht, sondern glaubte, ein Einziger habe ein solches Stück vorgetragen und bei den einzelnen Rollen seine Stimme verändert. So bietet uns das Mittelalter das eigentümliche Schauspiel, daß aus geringen Keimen ein neues Theater hervorwächst und sich zu reicher Entwickelung gestaltet.

Wie das Drama der Griechen, so hat sich auch das mittelalterliche aus dem Kultus entwickelt. Als Keim des mittelalterlichen Schauspiels ist wohl das Responsorium anzusehen, ein Wechselgesang zwischen Priester und Gemeinde, der, gleich dem ältesten griechischen Drama, nur eine Person und einen mit dem Publikum identischen Chor auftreten läßt, somit die denkbar einfachste Form bildet. Zuweilen wurden Begebenheiten der heiligen Geschichte, wie die Anbetung der drei Könige oder die Grablegung Christi, in Pantomimen dargestellt, mit szenischem Aufwand, aber ohne Reden. Man brauchte nur den Wechselgesang auf die Pantomime zu übertragen, und der Anfang des echten Dramas war gegeben. Diese einfachste Form, die sich der lateinischen Sprache bediente und sich zunächst wörtlich an die Bibel anschloß, nannte man Offizium. Ihm steht unser Oratorium nahe, dem nur die szenische Ausstattung fehlt.

Die ältesten Offizien reichen in die Karolingerzeit hinauf. Den Kern der gesamten Entwickelung bildet das des Ostermorgens, das ursprünglich nur aus folgenden Sätzen bestand:

Engel: Wen sucht ihr im Grabe, ihr Christinnen?

Frauen: Jesus von Nazareth, den Gekreuzigten, ihr Himmelsbewohner!

Engel: Er ist nicht hier, er ist auferstanden. Gehet und saget, daß er aus dem Grabe auferstanden ist.

Indem man damit eine Zeremonie verband, die dadurch vorbereitet war, daß am Karfreitag ein Kreuz aufgerichtet, dann, in Leinen eingehüllt, in der Kirche begraben und am Sonnabend Abend wieder herausgenommen wurde, erhielt man z. B. folgendes Offizium (aus Rouen).

Man erblickt in der Kirche das offene Grab Christi. Durch die Mitte des Chores treten drei Diakone auf, Gefäße tragend; sie sind als Frauen gekleidet, da sie die drei Marien darstellen. Mit niedergeschlagenem Blick gehen sie rasch bis ans Grab und singen: „Wer wird uns diesen Stein vom Grabe wälzen?" Ein Kind, als Engel gekleidet, mit einer Ähre in der Hand, steht vor dem Grabe und fragt: „Wen sucht ihr?" Die Frauen: „Jesus von Nazareth, den Gekreuzigten". Der Engel: „Er ist nicht hier, denn er ist auferstanden." So geht es weiter mit wörtlicher Benutzung des Bibeltextes bis zur Begegnung mit Christus. Zuletzt singen die Frauen: „Halleluja, der Herr ist auferstanden, der starke Löwe Christus, Gottes Sohn."

Diese Feier war während der Matutin am Ostersonntag zwischen dem dritten Responsorium und dem Tedeum in den Gottesdienst eingereiht. Bald erweiterte man die Aufführung durch Einlegung von Kirchengesängen, seltener von frei erfundenen Sätzen. Man ließ Pilatus und die Juden auftreten, und seit dem 14. Jahrhundert, wenn nicht früher, schickte man Ereignisse aus Christi Leben, am liebsten die Passionsgeschichte, bei der die Klage der Maria stets mit Vorliebe ausgeführt war, dem Auferstehungsspiel voraus. Die meisten dieser „liturgischen Dramen" sind uns in Handschriften des 11. Jahrhunderts erhalten, zum Teil mit der zugehörigen Musik. Einige reichen noch höher hinauf. Eines der ältesten von echt dramatischer Einkleidung ist das Dreikönigsspiel von Limoges, ein merkwürdiges Gebilde, das auf der Grenze zwischen Erzählung und Drama steht.

Drei Chorknaben sind als Könige gekleidet; sie tragen goldene Gefäße in der Hand und nähern sich langsam dem Altare, dabei singend:

„Neuen Heiles lichtes Zeichen strahlet herrlich, strahlt von fern,
Und des Morgenlandes Kön'ge folgen gläubig ihrem Stern;
Kön'ge eilen an die Krippe, anzubeten ihren Herrn.
Vor dem einen König neiget dreifach sich des Morgens Krone."

Darauf sagen sie mit verteilten Rollen, indem jeder beim Sprechen sein Gefäß schwingt:

„Der bringt Gold, und der bringt Weihrauch, der bringt Myrrhen dar als Frone.
Gold dem König, Gott den Weihrauch und die Myrrh' dem Menschensohne."

Dann zeigt der erste auf einen Stern, der an einem Faden von der Decke herabhängt, und singt: „Dies ist das Zeichen des großen Königs." Die drei gehen auf den Altar zu und singen: „Wir wollen uns aufmachen und ihn suchen und ihm unsere Geschenke darbringen, Gold, Weihrauch und Myrrhen." Bei diesen Worten legen sie die Geschenke auf den Altar. Die Stimme eines Engels wird vernommen: „Ich verkündige euch große Freude; denn euch ist heute der Heiland geboren."

Sehen wir von dem Engel ab, dessen Stimme hinter dem Altar hervortönt, so treten drei Personen auf. Krippe und Jesuskind sind nicht vorhanden, sondern werden durch den Altar mit der Monstranz vertreten.

Eine offenbare Nachahmung jener ältesten Osterfeier ist eine Weihnachtsaufführung, die mit der Frage anhebt: „Wen sucht ihr in der Krippe, o Hirten?" Wie dort das Grab, so bildet hier die Krippe den Mittelpunkt. So fanden denn auch an anderen Festen kurz vor oder nach Weihnachten Aufführungen statt: am 28. Dezember der Bethlehemische Kindermord, am 6. Januar die Anbetung der drei Könige, die, mit besonderem Glanze dargestellt, zuweilen die Anbetung der Hirten und den Kindermord als vorbereitende Szenen einschloß. In mehreren sehr verbreiteten Fassungen spielt der böse Herodes eine Hauptrolle.

Eine andere Form des Weihnachtsoffiziums war das Prophetenspiel, die Dramatisierung einer pseudoaugustinischen Predigt, die beim Gottesdienst des Festes vorgelesen wurde und eine Reihe von Personen, gewöhnlich dreizehn an der Zahl, ohne chronologische Ordnung

Übertragung der umstehenden Handschrift.

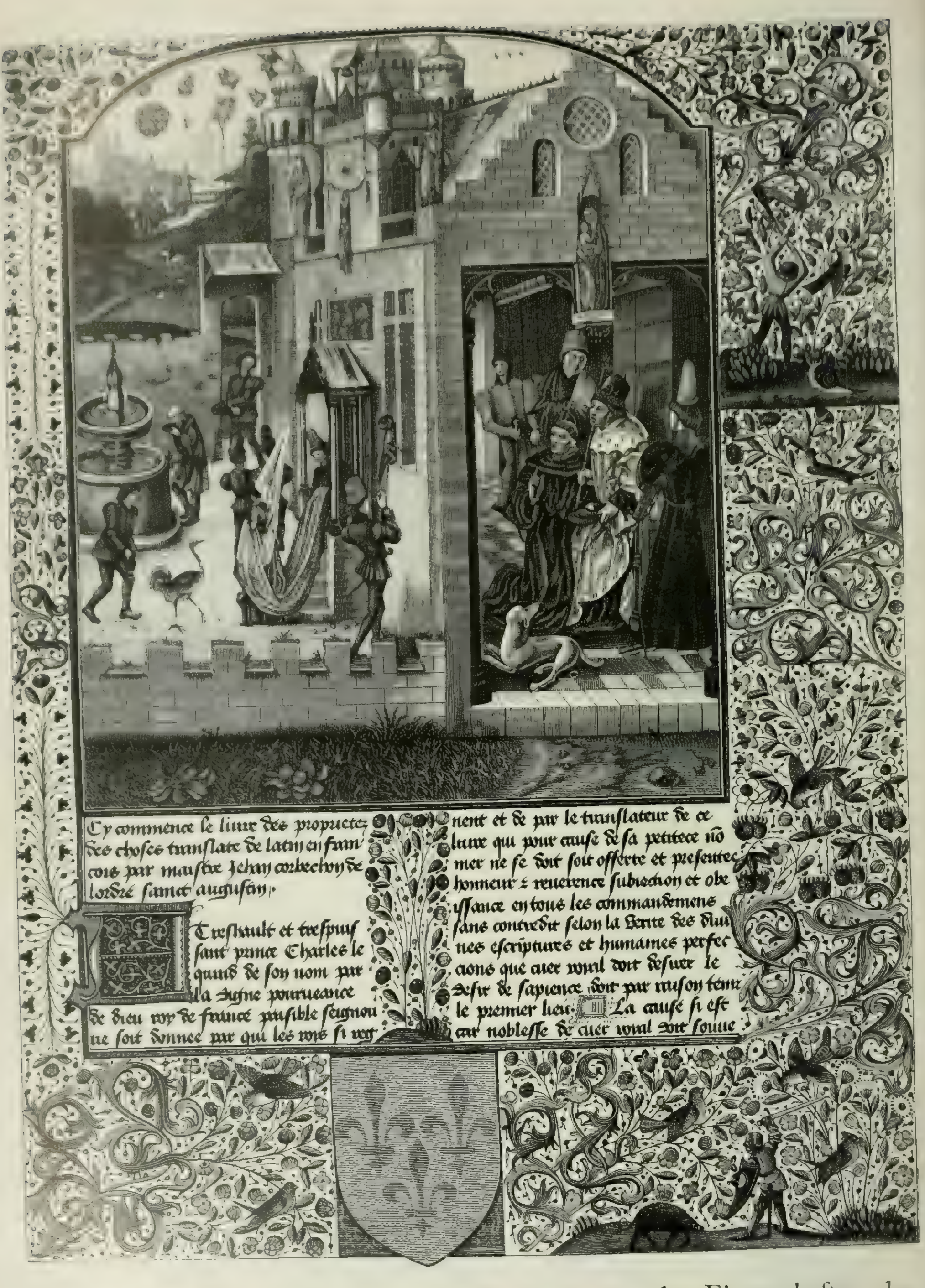
Cy commence le liure des proprietez des choses translaté de Latin en François par maistre Jehan Corbechon de l'ordre sainct Augustin.
A treshault et trespuissant prince Charles le quind de son nom, par la digne pourueance de dieu roy de France, paisible seignourie soit donnee par qui les roys si regnent; et de par le translateur de ce liure, qui pour cause de sa petitece no*m*mer ne se doit, soit offerte et presentee honneur et reuerence, subiection et obeïssance en tous les commandemens sans contredit. Selon la verité des diuines escriptures et[1] humaines perfecions que cuer royal doit desirer le desir de sapiënce doit par raison tenir le premier lieu. La cause si est, car noblesse de cuer royal doit souue [. . . .]

[1] Lies: des.

Hier beginnt das Buch von den Eigenschaften der Dinge, aus dem Lateinischen ins Französische übersetzt von Meister Jehan Corbechon vom Orden Sankt Augustins.

Dem sehr hohen und sehr mächtigen Fürsten Karl V. seines Namens, durch Gottes würdige Vorsehung König von Frankreich, sei [von dem] friedliche Herrschaft gegeben, durch den die Könige herrschen, und ihm sei im Namen des Übersetzers dieses Buches, der sich wegen seiner Niedrigkeit nicht nennen darf, Ehre und Verehrung, Unterwerfung und Gehorsam in allen Geboten ohne Widerspruch erwiesen und dargebracht. Nach der Wahrheit der göttlichen Schriften soll von den menschlichen Vorzügen, die ein Königsherz begehren soll, das Begehren nach Weisheit mit Recht die erste Stelle einnehmen. Die Ursache ist, daß Adel eines königlichen Herzens vorzugsweise [und erstlich danach streben muß, recht ehrenhaft und gerecht zu herrschen und ebenso seine Unterthanen zu lenken, und das kann er nicht ohne Weisheit, woraus folgt, daß er vor allem nächst Gott Weisheit lieben und begehren muß.]

Auf dem Bilde ist rechts der König von Frankreich dargestellt, dem ein Meister die Eigenschaften der Dinge erklärt, links der Schloßhof mit Ausblick in die dahinter gelegene Landschaft.



Cy commence le liure des propuetez des choses translate de latin en francois par maistre Jehan corbechon de lordre saint augustin.

Treshault et trespuissant prince Charles le quint de son nom par la digne pourueance de dieu roy de france paisible seignourie soit donnee par qui les roys si regnent et de par le translateur de ce liure qui pour cause de sa petitece nommer ne se doit soit offerte et presentee honneur & reuerence subiection et obeissance en tous les commandemens sans contredit selon la verite des diuines escriptures et humaines perfections que cuer royal doit desirer le desir de sapience doit par raison tenir le premier lieu. La cause si est car noblesse de cuer royal doit souue

Eine Seite aus Bartholomæus Anglicus' „Buch von den Eigenschaften der Dinge", für König Karl V. ins Französische übersetzt von Jehan Corbechon.

Nach einer Handschrift des 15. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris.

auftreten läßt, die das Erscheinen Christi prophezeit hatten: die meisten Personen aus dem Alten Testament, einige aus dem Neuen, wie Simeon, die Eltern Johannes des Täufers und dieser selbst, endlich einige Heiden, nämlich Virgil, Nebukadnezar, die Sibylle. Es lag nahe, diese gegen die Verstocktheit der Juden heftig eifernde Predigt zu einem Drama umzugestalten, wobei sie mannigfache Erweiterungen erfuhr. Zuweilen wurde Augustin, dem man die zu Grunde liegende Predigt zuschrieb, an die Spitze gestellt und zum Hauptwortführer gemacht. Auch konnten einzelne Szenen, da sie ohne Verknüpfung nebeneinander standen, losgelöst und zu selbständigen Dramen ausgebaut werden. War auch das Weihnachtsspiel erst nach dem Osterspiel entstanden, so hatte es sich doch, da ihm die Ausbildung des Osterspiels zu statten kam, reicher als dieses entwickelt und konnte nun seinerseits Elemente an jenes abtreten. So finden sich der Sündenfall und der Prophetenzug später auch als vorbereitende Szenen der Passion.

Da das Evangelium vom Jüngsten Tag auf den letzten Sonntag des Kirchenjahres fiel, so sind das Jüngste Gericht schildernde oder darauf hindeutende Spiele wahrscheinlich an diesem Sonntag aufgeführt worden. Wir besitzen einige bedeutende Texte dieser Art aus Deutschland. In Frankreich scheinen solche Aufführungen, wenigstens in der älteren Zeit, nicht so populär gewesen zu sein; doch darf wohl auf denselben Tag der „Sponsus“ bezogen werden (vgl. S. 274).

Das Eindringen weltlicher oder komischer Elemente, die sich an Maria Magdalena, die Soldaten, den Teufel anhingen, gab schon im 12. Jahrhundert Anlaß, die Spiele aus der Kirche zu verbannen; doch verlegte man sie zunächst auf den Platz neben der Kirche. Seit dem Anfang des 12. Jahrhunderts werden auch in den Klosterschulen Aufführungen veranstaltet, besonders zu Ehren der Katharina, der Schutzpatronin der Gelehrsamkeit, und des Nikolaus, des Schutzpatrons der Schüler. Gegen das Ende des 13. Jahrhunderts erlahmt die Erfindung; man führt noch ferner lateinische Spiele auf, wiederholt aber nur die älteren Texte mit oder ohne Veränderungen.

Die lateinische Sprache machte das Repertoire des Offiziums zu einem internationalen. Zunächst einfach an die Bibel angelehnt und auf die Hauptfeste beschränkt, dann auch auf Feste der Lokalheiligen bezogen, wurde das Offizium durch neue Arrangements an Ort, Zeit und Publikum angepaßt und allmählich erweitert. Ein wichtiger Anstoß zur Umgestaltung scheint von der sogenannten épître farcie ausgegangen zu sein. Das war ein Gesang in der Volkssprache, der durch die Vorlesung der Perikope stückweise unterbrochen wurde. Uns sind mehrere solcher épîtres farcies in französischer und provenzalischer Sprache erhalten; den ältesten, auf Stephanus, glaubt man in den Anfang des 12. Jahrhunderts setzen zu dürfen. Die Einmischung französischer Stellen, die auch den des Lateinischen unkundigen Teil des Publikums zu seinem Rechte kommen ließ, empfahl sich auch für das Offizium, und so sind uns von Hilarius, dem Zuhörer des Abailard (vgl. S. 172), drei lateinische Schauspiele erhalten („Daniel“, „Lazarus“, „Nikolaus“), von denen die beiden letzteren lyrische Gesänge, man möchte sagen Arien, einschließen, deren 2—4 Strophen mit französischen Refrains versehen sind. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Hilarius diese Stücke mit Beihilfe dreier Freunde, deren Namen am Rande stehen, als Student verfaßt hat, daß sie von den Klosterschülern während des Gottesdienstes aufgeführt wurden. Dann hätten wir in ihnen merkwürdige Denkmäler aus den Kreisen der Abailardschen Schüler.

Der „Daniel“ (Istoria de Daniel), ein Weihnachtsspiel, das aus dem Prophetenspiel losgelöst wurde, wo Daniel als Prototyp Christi auftrat, zerfällt in zwei Teile. Der erste spielt fast ausschließlich im Festsaal des Baltazar (Belsazar). Ein Chor von vier Soldaten singt diesem Preisgesänge. Der König läßt die heiligen Gefäße herbeibringen. Der Chor singt weiter, mit einem vierzeiligen Refrain. Dann erscheint die gespenstische Hand, die das Mene tekel anschreibt. Der König läßt seine vier Magier rufen, die den Sinn der rätselhaften Worte erklären sollen, ihn aber nicht zu deuten wissen. Die Königin kommt,

wird mit einem Huldigungsgesang von den Soldaten begrüßt und schlägt Daniel als Erklärer der Zeichen vor. Die Soldaten führen ihn herbei, und Daniel deutet dem König den Sinn der Worte: am nächsten Morgen wirst du der Herrschaft beraubt werden, zur Strafe für die Entweihung der Gefäße des Herrn. Daniel wird dem Versprechen des Königs gemäß zum Mitregenten eingesetzt. Die Soldaten müssen die Gefäße forttragen und zugleich der Königin das Geleit geben.

Im zweiten Teil tritt Darius auf, tötet Baltazar, setzt sich dessen Krone auf und läßt sich auf dem Throne nieder. Die Soldaten singen ihm ein Preislied und empfehlen ihm, Daniel rufen zu lassen. Dieser wird, da er sich weigert, den König anzubeten, in die Löwengrube geworfen. Ein Engel beschützt ihn vor den Löwen, ein anderer fordert Abacub auf, ihm Speise zu bringen. Der König nimmt Daniel in Gnaden auf und verurteilt dessen Ankläger zur Löwengrube. Weihnachtsgesänge bilden den Schluß.

Eine wichtige Bemerkung macht Hilarius am Schlusse des „Daniel": Wenn die Aufführung zur Mette geschieht, so soll das Tedeum, wenn zur Vesper, das Magnificat angestimmt werden. Jenes war jedenfalls das Üblichere; daher schließen auch französische Stücke, wie Bodels „Nikolaus", Rustebuefs „Theophilus" und zahlreiche aus späterer Zeit, mit dem Tedeum. Nicht viel jünger ist ein anderer „Daniel", den die Klosterschüler zu Beauvais verfaßt haben, und der auch auf das Weihnachtsfest Bezug nimmt. Er unterscheidet sich von dem Stück des Hilarius besonders dadurch, daß er französische Worte einmischt.

In ebenso kunstvoll gereimten, sehr singbaren lateinischen Versen wie diese Danielspiele sind die beiden anderen Stücke des Hilarius abgefaßt. Der „Lazarus" (Suscitacio Lazari) ist nur etwa halb so lang wie der „Daniel", der „Nikolaus" (Ludus super iconia sancti Nicolai) noch kürzer. Dort sind die französischen Refrains Maria und Martha in den Mund gelegt, hier dem Heiden, der Nikolaus zum Hüter seiner Schätze einsetzt.

Dieser Heide bittet das Bild des Heiligen, ihm seine Schätze zu bewahren, bis er von einer Reise zurückgekehrt sein werde. In seiner Abwesenheit kommen Diebe und rauben alles. Der Heide bricht in Klagen aus und schlägt die Statue des Heiligen mit der Peitsche, bis dieser den Räubern erscheint und sie auffordert, das gestohlene Gut zurückzubringen, sonst müßten sie morgen am Galgen büßen. Sie bringen die Sachen in der That. Der Heide wirft sich vor Nikolaus nieder, um ihm zu danken. Der Heilige aber erklärt, nur Gott habe das Wunder bewirkt, und der Heide bekehrt sich zum Christentum.

Einen Schritt weiter geht das „Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen", auch „Sponsus" („Bräutigam") genannt, das wohl in Angoumois in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts aufgeschrieben worden ist.

Das Stück, das nur 90 Verse umfaßt, beginnt mit einem Chorgesang in zehn majestätischen lateinischen Versen, worin die Ankunft des Bräutigams Christus angekündigt wird. Im folgenden ist der Zehnsilbler vorherrschend, sowohl in französischer als in lateinischer Form. Der Erzengel Gabriel ermahnt die Jungfrauen zur Wachsamkeit. Er spricht vier französische Strophen mit zweizeiligem Refrain. Dann reden die thörichten Jungfrauen mit den klugen lateinisch, doch mit französischem Refrain. Jene haben ihr Öl verschüttet und bitten diese, ihnen auszuhelfen. Diese verweisen sie erst in lateinischer, dann in französischer Sprache an die Ölhändler, die ihnen aber in gleicher Sprache eine abschlägige Antwort geben und sie an die klugen zurückverweisen. Sie kommen jedoch vor die verschlossene Thür; denn der Bräutigam ist inzwischen eingetroffen und treibt sie mit zwei lateinischen Versen, die zu dem Versmaß des Anfangs zurückkehren, und drei französischen von der Schwelle. Dann erscheinen die Teufel und schleppen die thörichten Jungfrauen in die Hölle.

Hier finden sich also neben einem romanischen Refrain, der lateinischen Strophen angehängt ist, bereits ganz romanische Strophen, die sich freilich durch den Vergleich des lateinischen mit dem biblischen Text als spätere Einlagen erweisen.

Es gibt noch ein fünftes lateinisches Stück, das Französisch einmischt, und zwar wie der „Sponsus" in ganzen Strophen: „Die drei Marien". Es ist in einer im 14. Jahrhundert geschriebenen Handschrift der Nonnenabtei Origny-Sainte-Benoîte bei Saint-Quentin

überliefert. Der Text ist auf keinen Fall viel älter als die Handschrift. Das Stück steht darin ganz allein, daß es trotz des lateinischen Textes französische Bühnenanweisungen enthält.

Die drei Marien treten auf, jede hält eine Kerze in der Hand, Maria Magdalena auch eine Salbendose. Sie kaufen Salbe beim Kaufmann und sprechen mit ihm französisch. Dann gehen sie zum Grab und unterhalten sich mit den beiden Engeln in lateinischen Distichen. Die Engel trösten Magdalena französisch, bis Christus erscheint und mit ihr lateinisch spricht im Wortlaut der Evangelien.

---

2. Das französische Drama im 12. bis 14. Jahrhundert.

Bald sollten auch ganze Stücke in französischer Sprache abgefaßt werden. Von den lateinischen Spielen finden sich alle Hauptarten auch in französischen Nachahmungen vor; doch sind uns die letzteren oft erst in Fassungen aus späterer Zeit erhalten. Das älteste Werk dieser Art, das „Adamsspiel" (Representacio Ade), erinnert noch durch die lateinisch abgefaßten Bühnenanweisungen an den Ursprung aus dem Offizium. Gott selbst tritt hier handelnd auf. Die Person, welche ihn darstellt, wird als figura bezeichnet und geht in die Kirche hinein ab, indem sich die Bühne unmittelbar vor der Kirchthür befindet. Das Paradies liegt erhöht, die Hölle wahrscheinlich in einer Vertiefung. Die Teufel laufen auf der Straße herum zur Ergötzung der Menge. Wenn wir genauer zusehen, haben wir im „Adamsspiel" drei Ereignisse ohne engeren Zusammenhang, den Sündenfall, Kains Brudermord und die Propheten, von denen das erste ausführlicher dargestellt ist als die beiden anderen zusammengenommen.

Die vorherrschende Form ist das kurze Reimpaar, doch sind besonders wichtige Stellen in einreimige Quatrains (Strophen zu je vier Versen) aus Zehnsilblern gekleidet. Durch seine Sprache wird das Spiel in das nördliche England und in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts verwiesen. Voran steht eine lateinische Vorschrift für die Aufführung:

„Das Paradies werde auf einem erhöhten Orte hergerichtet. Vorhänge und Stücke Seidenzeug mögen ringsherum aufgehängt werden, in einer Höhe, daß die im Paradies befindlichen Personen oben bis zu den Schultern sichtbar sind. Man bereite Gewinde aus duftigen Blumen und Laub. Im Innern befinden sich Bäume und an ihnen hängende Früchte, so daß der Platz sehr anmutig erscheint. Dann komme der Erlöser, mit einer Dalmatika (Ärmelgewand des Bischofs oder des Diakonus) bekleidet, und Adam und Eva mögen vor ihm stehen. Adam sei mit roter Tunika bekleidet, Eva mit weißem Weiberrock, mit einem Überwurf aus weißer Seide, und beide mögen mit dem Gesicht nach der Figur stehen, Adam etwas näher mit ernster Miene, Eva mit etwas unterwürfigerer. Und Adam sei gut einstudiert, wenn er antworten muß, daß er dabei weder zu rasch noch zu langsam spreche. Und nicht nur er, sondern alle Personen seien so einstudiert, daß sie ruhig sprechen und die der Sache, von der sie sprechen, angemessene Gebärde machen. Und in den Versen sollen sie weder eine Silbe hinzufügen noch hinweglassen, sondern alle sollen deutlich aussprechen, und was zu sagen ist, soll in der richtigen Reihenfolge gesagt werden. Und so oft jemand das Paradies zu nennen hat, soll er dahin blicken und mit der Hand dahin deuten."

Diese Vorschrift ist in mancher Hinsicht merkwürdig. Die Bühnenrequisiten werden selten so eingehend beschrieben. Die Warnung vor einer Entstellung der Silbenzahl der Verse war nur in England am Platz, weil nur dort die inlautenden dumpfen e vor Vokalen schon um diese Zeit im Verstummen begriffen waren.

Nach der Verlesung des Bibeltextes der Schöpfungsgeschichte und nach einem lateinischen Chorgesang gibt Gott Adam und Eva Verhaltungsmaßregeln. Er gestattet ihnen, von allen Früchten zu essen, nimmt aber die eines Baumes aus und geht ab in die Kirche. Nun sollen Teufel auf den Straßen hin und her laufen, mit entsprechenden Gesten und reihenum in die Nähe des Paradieses kommen, Eva die verbotene Frucht weisend, als rieten sie ihr, davon zu essen. Der oberste Teufel bemüht sich vergebens, Adam zum Übertreten von Gottes Gebot zu überreden. Dann tritt eine längere Pause ein, während der wieder

die Teufel zur Belustigung dienen. Als ihr Oberhaupt sodann bei Adam einen zweiten Verführungsversuch macht, deutet er an, daß seit dem vorigen bereits zwei Tage vergangen sind. Adam widersteht aufs neue. Der Teufel macht sich sodann an Eva, die er schmeichelnd umgarnt: „Du bist ein schwaches, zartes Wesen und milder als eine Rose, weißer als Kristall, als Schnee, der auf Eis fällt im Thale. Ein schlechtes Paar hat der Schöpfer aus euch gebildet: du bist zu zart und er zu hart. Aber du bist die Klügere.“ Nachdem der Teufel zur Hölle zurückgekehrt ist, spricht Adam seine Mißbilligung darüber aus, daß sich Eva mit dem Teufel eingelassen habe. Da ringelt sich eine künstlich angefertigte Schlange den Stamm des verbotenen Baumes hinauf. Eva scheint ihrem Rate zu lauschen, bricht einen Apfel und reicht ihn Adam. Als dieser sich weigert, ihn zu nehmen, kostet sie zuerst, dann auch er. Aber er ist sich sofort der Sünde bewußt, beugt sich nieder, legt seine kostbaren Kleider ab, ohne von den Zuschauern gesehen zu werden, und zieht ein Gewand aus Feigenblättern an. Dann beginnt er zu klagen und Eva Vorwürfe zu machen. Gott tritt auf, verhört die Schuldigen, flucht der Schlange und treibt das Paar aus dem Paradies. Der Engel mit dem Flammenschwert wird an das Thor gestellt, Adam und Eva beginnen zu graben und zu säen, der Teufel pflanzt Dornen und Disteln zwischen die Feldfrucht, und mit den langen Klagen der Vertriebenen schließt der Text des ersten Teils. Dann kommt noch eine stumme Szene, in der die Teufel Adam und Eva mit Ketten fesseln und zur Hölle schleppen.

Es folgt die Szene von Kain und Abel. Dieser fordert Kain auf, von allem den Zehnten Gott zu spenden; der aber weigert sich zunächst. Die Moral, den Zehnten an die Kirche zu zahlen, ist oft an diese Stelle angeknüpft worden. Die beiden bringen dann auf der Bühne in Gegenwart Gottes ihre Opfer dar. Gott segnet die Gaben Abels und verachtet die Kains. Dieser hegt daher Haß gegen seinen Bruder, fordert ihn zu einem Spaziergang auf und bringt ihn um. Als Abel tot daliegt, tritt Gott auf und fragt Kain: „Wo ist dein Bruder Abel?“ Kain antwortet mit der bekannten Ausrede, und Gott flucht ihm. Gott geht ab in die Kirche. Die Teufel schleppen Kain mit häufigen Knuffen, Abel sanfter in die Hölle. Denn nach der Auffassung des Mittelalters wanderten bis zur Kreuzigung Christi die Seelen aller, auch der guten Menschen in die Hölle, mit Ausnahme nur der zwei lebend entrückten Henoch und Elias.

Die dritte Szene beginnt mit der Vorlesung der pseudoaugustinischen Predigt (vgl. S. 272). Dann treten die verschiedenen Weissager auf. Jeder sagt seine Prophezeiung erst lateinisch, dann in französischen Versen und wird, wenn er fertig ist, von den Teufeln in die Hölle geführt. Der letzte ist Nebukadnezar.

Der Verfasser dieses mehrfach von lateinischen Chorgesängen unterbrochenen ältesten französischen Theaterstückes war ein Dichter von Begabung. Die ausgedehnten lyrischen Partien sind voll Pathos und Wärme. Die psychologische Wahrheit verrät sich durch manchen feinen Zug, und ungeachtet der entlegenen und fremdartigen Elemente tritt uns eine mit Glück gehandhabte Realistik entgegen. Das Prophetenspiel, das den Schluß bildet, ist als der Kern des Stückes anzusehen, dem die vorhergehenden Szenen vorausgeschickt worden sind. Adam war an die Spitze des Prophetenzuges gestellt worden; ihm war die Erlösung geweissagt, zu der der Sündenfall das Gegenstück bildete. Ebenso war die Ermordung des unschuldigen Abel eine vorbildliche Hindeutung auf Christi Opfertod. Diese Ereignisse, der Sündenfall und die Ermordung Abels, waren, nachdem Adam und Abel an die Spitze der Prophetenreihe geschoben waren, zu selbständigen kleinen Dramen ausgesponnen worden, die untereinander so wenig verknüpft sind, daß Adam und Eva sterben, bevor Abel und Kain auftreten.

Aus dem Ende desselben Jahrhunderts und aus Arras haben wir das „Sankt Nikolaus-Spiel“ (Ju saint Nicolas), bestimmt, am Vorabend des Festes des Heiligen gespielt zu werden. Sein Verfasser, Jehan Bodel, ist uns schon als Dichter einer Chanson de geste und als Lyriker bekannt (vgl. S. 29). Nikolaus war der Schutzpatron der Schüler; vielleicht wurde Bodels Spiel in der Arraser Klosterschule ihm zu Ehren gespielt. Jedenfalls verdankt er der erwähnten Eigenschaft, daß er häufiger als irgend ein anderer Heiliger zum Mittelpunkt von Schauspielen gewählt worden ist. Bodel läßt die Haupthandlung sehr zurücktreten, dagegen betont er Nebenumstände, die er mit großer Freiheit und mit derber Realistik behandelt. Nicht übel, wenn auch halb im Scherz, hat man das Stück das älteste romantische Drama genannt.

Der Prolog, der das Stück eröffnet und von dem Redner gesprochen wird, erwähnt, daß es der Vorabend des Nikolaustages (des 6. Dezembers) sei, und erzählt bereits den ganzen Verlauf der Handlung. Der Dichter mochte die Befürchtung hegen, daß das Mirakel in seinem Drama etwas zu kurz gekommen sei, und für gut halten, es im Prolog stärker hervorzukehren. Der heidnische König bietet durch den Boten Auberon seine Vasallen auf. Als die Truppen versammelt sind, beginnt die Schlacht zwischen Christen und Heiden, in der die Kreuzfahrer besiegt werden. Das Gebet der Christen vor der Schlacht und die Worte des Engels, der durch die Luft schwebt und die Kämpfer ermutigt, sind von poetischem Schwung. Die Christen fallen bis auf einen alten Mann, den die Heiden auf dem Schlachtfeld finden, wo er vor einer Statue des heiligen Nikolaus kniet und den Heiden mitteilt, daß Nikolaus neben anderen Kräften auch die besitze, ihm anvertrautes Gut sicher aufzubewahren. Der König der Heiden will daher seine Schätze von ihm bewacht wissen. Dann wechselt die Szene: wir gelangen in das Innere einer Schenke, wo von einigen Gaunern, die Argot (Gaunersprache) sprechen (das älteste Argot aus Frankreich, das wir kennen), gespielt und gezecht wird. Der Knecht des Wirtes rühmt den Wein, der frisch angestochen ist und in vollem Gemäß verschenkt wird, durch die Kehle gleitet wie ein Eichhorn über den Zweig und hell wie die Thräne des Sünders schimmert. „Sieh nur, wie er seinen Schaum verzehrt, wie er funkelt und perlt! Nimm ihn nur ein wenig auf die Zunge, und du wirst einen Überwein schmecken." Die Gauner verabreden sich, die von Nikolaus bewachten Schätze zu entwenden, und führen ihren Plan aus. Der Christ, der Nikolaus so gepriesen hatte, soll hingerichtet werden; allein auf sein Gebet rettet ihn der Heilige aus der Not, indem er die Diebe zur Zurückgabe ihrer Beute veranlaßt. Der König und die Seinen treten zum Christentum über.

Die vorherrschende Form ist auch hier, wie im „Adam" und in allen späteren Stücken, das kurze Reimpaar, das an einigen Stellen durch meist zu Quatrains geordnete Langverse (Alexandriner oder archaische Zehnsilbler) unterbrochen wird. Bodel hat den Legendenstoff mit einer Freiheit behandelt, die geradezu in Erstaunen setzt. Sowohl die Sarazenenschlacht als die Wirtshausszenen sind völlig frei ausgeführt; dort lyrische Kreuzzugsbegeisterung, hier packende Lebenswahrheit. Man könnte dem Dichter allerdings den Vorwurf machen, daß diese nebensächlichen Szenen die wichtigeren überwuchern und der Faden der Handlung unter dem Beiwerk fast ganz verschwindet.

Aus dem 13. Jahrhundert sind uns fünf Schauspiele erhalten, von denen nur zwei einen geistlichen Charakter tragen. Das eine, die „Heilige Auferstehung" (La seinte resurreccion), ist anglonormannisch und mit gereimten Bühnenanweisungen versehen, die zwischen den einzelnen Reden zuweilen eine epische Verbindung herstellen und wahrscheinlich bei der Aufführung vom Regisseur vorgetragen wurden. Wertvoll ist die Beschreibung der Bühne im Eingang.

„Auf folgende Weise wollen wir die heilige Auferstehung hersagen. Zuvörderst laßt uns die Orte und Mansionen (vgl. S. 285) herrichten. Zuerst das Kruzifix, daneben das Grab. Ein Kerker soll da sein, um Gefangene hineinzuwerfen. Auf der einen Seite befindet sich die Hölle, auf der anderen der Himmel. Dann folgen acht Mansionen: Pilatus mit sechs bis sieben Rittern, Kaiphas mit der Judenschaft, Joseph von Arimathia, Nikodemus, jeder mit seinen Leuten, am fünften Ort Christi Jünger, am sechsten die drei Marien, Galilea in der Mitte der Bühne, endlich Emmaus. Und wenn alle Leute sitzen und alles still ist, gehe Joseph von Arimathia zu Pilatus und sage zu ihm . . ."

Von dem Stück selbst ist uns nur der Anfang erhalten.

Joseph bittet Pilatus, nachdem sie sich sehr umständlich und feierlich begrüßt haben, um den Leichnam Christi, den er bestatten möchte. Pilatus gewährt die Bitte und schickt zwei mit Lanzen bewaffnete Kriegsknechte zum Kreuz. Einer von diesen verspricht dem blinden Longinus eine Summe Geldes, wenn dieser Christi Seite mit der Lanze durchbohren wolle. Er thut es und erhält von dem Blute Christi, das ihn benetzt, sein Augenlicht wieder. Die Soldaten erzählen das Wunder dem Pilatus. Joseph begibt sich darauf zu Nikodemus und fordert ihn auf, ihm bei der Herabnahme Christi vom Kreuz behilflich zu sein. Sie holen ihn herab, salben ihn ein und beerdigen ihn. Darauf will Kaiphas das Grab bewachen lassen, denn er glaubt nicht, daß Christus am dritten Tage auferstehen werde, und fürchtet, Christi Anhänger könnten den Leichnam stehlen. Mehrere Soldaten erbieten sich hierzu. Er führt sie hin und schärft ihnen Wachsamkeit ein. Das Folgende, das sich wohl an das Nikodemusevangelium anschloß, fehlt.

Von größerem Wert ist das „Theophilusspiel“ (Miracle de Theophile) des in Paris lebenden Rustebuef (vgl. S. 214), das die dramatisierten Marienwunder eröffnet. Theophilus ist ein Vorläufer des Faust. Seine Legende, die in den Anfang des 6. Jahrhunderts gesetzt wird, finden wir zuerst in dem griechischen Bericht des Eutychian.

Theophilus, Geistlicher zu Adana in Cilicien, will aus Bescheidenheit die Wahl zum Bischof nicht annehmen, kann aber doch, als darauf ein anderer auf den Bischofssitz erhoben wird, ein Gefühl neidischer Verstimmung nicht unterdrücken und wird von diesem Gefühl so sehr beherrscht, daß er seine Seele dem Teufel verschreibt, wofür dieser die Absetzung des bereits eingekleideten Bischofs und die Wiederwahl des Theophilus veranlaßt. Dieser waltet als Bischof, dem Teufelsbund entsprechend, herrschsüchtig und ungerecht, bis er schließlich, von Reue und Zerknirschung ergriffen, zur Mutter Gottes flüchtet und diese um ihre Hilfe angeht. Maria zwingt darauf den Teufel, ihr die von Theophilus unterschriebene Urkunde herauszugeben. Sie händigt sie dem Theophilus ein, der sie vor allem Volke feierlich verbrennt.

Rustebuef hat diese Handlung folgendermaßen dramatisiert:

Die Bühne zeigt acht Mansionen, nämlich zwischen dem Himmel auf der rechten (I) und der Hölle auf der linken Seite (VIII) eine Kapelle (II), die Wohnungen des Bischofs (III), des Theophilus (IV), seiner Bekannten, der Priester Pierre (V) und Thomas (VI) und des Zauberers Salatin (VII). Außer den hier genannten Personen treten nur Maria, der Teufel und ein Bote des Bischofs auf. Das Stück zerfällt in zwei Teile, man könnte sagen Akte. Im ersten wechselt der Ort achtmal, im zweiten fünfmal.

Erster Teil.

Mansion IV. Monolog des Theophilus. Er ist vom Bischof abgesetzt und in Armut geraten.
Mansion VII. Theophilus besucht Salatin, klagt ihm sein Leid und will auf dessen Zureden am andern Morgen dem Teufel huldigen.
Mansion IV. Monolog des Theophilus. Er kämpft mit sich und entscheidet sich für den Teufel.
Mansion VII. Früh am Morgen beschwört Salatin den Teufel und klärt ihn über Theophilus' Absicht auf. Theophilus kommt und setzt auf des Teufels Verlangen mit seinem Blut die Urkunde auf.
Mansion III. Der Bischof beauftragt seinen Boten, Theophilus zu ihm zu bestellen.
Mansion IV. Der Bote richtet den Auftrag aus.
Mansion III. Theophilus kommt zum Bischof und wird von diesem in sein Amt wieder eingesetzt.
Mansion V. Theophilus höhnt seinen Genossen Pierre und ebenso in Mansion VI Thomas.

Zweiter Teil.

Sieben Jahre sind vergangen.
Mansion II. Theophilus betet reuevoll in der Kapelle zur Maria, die ihm verspricht, die Urkunde zu holen.
Mansion VIII. Maria begibt sich wohl nicht in die Hölle, aber doch in deren Nähe, wo sie dem Satan die Urkunde entreißt.
Mansion II (oder IV?). Sie überreicht die Urkunde dem Theophilus.
Mansion III. Er überreicht sie dem Bischof.
Mansion II. Er verliest die Urkunde zur Warnung öffentlich. Tedeum.

Am besten gelungen sind die Gebete des reuigen Theophilus; sie zeigen Wärme und Innigkeit trotz der schwierigen Strophenform. Man bedauert nur, daß für die plötzliche Rückkehr zum Glauben jegliche Motivierung fehlt.

In eine ganz andere, eine ausgelassen lustige Stimmung versetzen uns die beiden Spiele Adams de le Hale (vgl. S. 190): das „Spiel Adams, oder das Spiel in der Laube“ (ju Adan ou de la fueillie) und „Robin und Marion“. Jenes ist eine Gelegenheitsdichtung, unseren Polterabendscherzen vergleichbar. Arras hatte schon in Bodels „Nikolas“ (vgl. S. 277) recht heitere Szenen gesehen; jetzt brachte Bodels jüngerer Landsmann sich selbst mit seinem Vater und seinen persönlichen Angelegenheiten auf die Bühne. Das Stück ist wohl in dem Puy (vgl. S. 188) in Arras 1262 aufgeführt worden. Es bezieht sich auf das Maifest,

das man unter einem zu diesem Zwecke errichteten, mit Zweigen ausgeschmückten Laubdach, der fueillie, beging.

Als Personen treten auf Meister Adam, der Dichter selbst, Meister Henri, sein Vater, fünf mit Namen genannte Bürger von Arras, ein Arzt, ein Bettelmönch, ein Narr, dessen Vater, ein Schenkwirt, das Volk (als Person gedacht, die öffentliche Meinung vertretend), drei Feen Morgue, Maglore und Arsile, der Bote Croquesot, endlich eine taubstumme Blinde, die auf einem Rade reitet (Fortuna). Adam wünscht Arras und seine Frau Maroie zu verlassen, um in Paris zu studieren. Sein Vater will jedoch kein Geld dazu herausrücken, weil er sich schwach und krank fühle, worauf der Arzt erklärt, er leide an einer Krankheit, Geiz genannt, von der auch zehn andere mit Namen genannte Bürger von Arras befallen seien. So werden einzelne Bürger und ihre Frauen in kecker Weise aufgezogen. Wir werden dann in den Lärm des wohl mit dem Maifest verbundenen Jahrmarkts geführt. Ein Bettelmönch preist seine Reliquien an, deren Berührung die Tollheit kuriert; jeder empfiehlt sie seinen Nachbarn. Es ist die Nacht des 1. Mai, in der die Feenkönigin Morgue mit ihren Begleiterinnen nach Arras kommt, um von den ihnen in der Laube bereitgestellten Speisen zu nippen. Erst als man den Mönch mit seinen Knochen entfernt hat, hört man ein Geklingel, und die mesnie Hellequin (unserem wilden Heer entsprechend) kommt heran. Ihr folgen die Feen, die von den Speisen kosten und ihren Gästen allerlei Glück spenden: Adam bestimmen sie dazu, der verliebteste Mann in allen Ländern und ein guter Liederdichter zu werden. Nur die erzürnte Maglore, der man ein Messer hinzulegen vergessen hat, verhängt, daß Adam, statt die Pariser Hochschule zu besuchen, in der Arraser Gesellschaft verbummeln und die Lernbegier in den zarten Armen seiner Frau allmählich verlieren solle. Fortuna erscheint, und als sie mit den Feen verschwunden ist, würfeln alle die Zeche aus, während der Mönch schläft, und zwar so geschickt, daß die ganze Zeche auf ihm hängen bleibt. Der Mönch sieht sich schließlich gezwungen, seine Reliquien dem Wirt als Pfand zu lassen.

Das Stück erinnert an Aristophanes und ist in der mittelalterlichen Litteratur einzig in seiner Art, poesievoll und roh zugleich, satirisch und phantastisch, anmutig und boshaft. „Robin und Marion“ (Robin et Marion; s. die Abbildung, S. 280) ist eine dramatisierte Pastorele, die außer den stereotypen Namen des Schäfers und seiner Geliebten und den Hauptzügen der Handlung auch einen Refrain („Robins m'aime, Robins m'a demandee si m'ara“, Robin liebt mich, Robin hat mich begehrt und soll mich haben) entlehnt hat, den wir aus einer Pastorele des Perrin d'Angecort (vgl. S. 190) kennen; freilich ist die Schäferin des Lyrikers dem verliebten Ritter zu Willen, während die des Dramatikers ihrem Robin treu bleibt. Adam hat zahlreiche Gesangsstücke in den Text seines Dramas eingelegt, die uns zum Teil die Melodien echter Volkslieder erhalten haben. Zuweilen wird abwechselnd gesungen, aber nie mehrstimmig.

Marion singt das erwähnte Refrainlied. Der Ritter erscheint gleichfalls singend. Er reitet und hält den mit der Lederkappe verhüllten Jagdfalken auf der Faust. Er knüpft mit Marion ein Gespräch an und bittet sie um ihre Liebe. Sie weigert sich jedoch, ihrem Robin untreu zu werden. Kaum ist der Ritter fort, so erscheint Robin, dem sie von dem Mann zu Roß erzählt, der einen Fausthandschuh am Bein und so was wie einen Weih auf der Faust trug; sie habe ihn abgewiesen. Sie frühstücken zusammen und tanzen singend einen traditionellen Tanz mit allerlei Variationen. Robin ruft noch zwei Hirten herbei, denen er von dem zudringlichen Ritter erzählt, und eine Freundin Marions. Während seiner Abwesenheit kehrt der Ritter zurück, weil ihm sein Falke entflogen ist. Marion gibt ihm Bescheid, wohin er geraten sei. Der Ritter aber sagt, an dem Vogel läge ihm nichts, wenn er eine so schöne Freundin haben könne. Da kommt Robin mit dem Falken. Der Ritter ohrfeigt ihn, weil er das Tier zu sehr drückt. Marion eilt herbei und wird von dem Ritter aufs Pferd gehoben. Robin ruft seine Freunde herbei. Marion macht sich inzwischen selbst von dem Ritter los und eilt in Robins Arme. Damit ist die Haupthandlung erledigt. Die Hirten vergnügen sich noch mit Gesprächen, Pfänderspielen und Tänzen.

Wir dürfen in dem anmutigen Stück das älteste weltliche Singspiel erblicken. Es ist wahrscheinlich 1283 oder 1284 am Hofe Karls von Anjou in Neapel aufgeführt worden, wo der Dichter fern der Heimat sein Grab finden sollte. Wir erfahren letzteres aus einem kurzen Vorspiel, dem „Spiel vom Pilger“ (ju du Pelerin), das man bei einer Aufführung

in Arras dem Singspiel hinzufügte. Der Pilger hat in Neapel das Grab des Dichters besucht, erzählt davon in Arras und widmet Adam einen ehrenden Nachruf.

Weit unbedeutender ist eine anonyme Posse von nur 270 Versen: „**Der Knabe und der Blinde**", um 1277 wahrscheinlich in Tournai gespielt.

Ein junger Mann erbietet sich, einen Blinden zu führen; statt sich indessen ihm nützlich zu erweisen, plündert er ihn aus, führt ihn so, daß er sich stoßen muß, und schlägt ihn, indem er so thut, als rührten die Schläge von einem anderen her (wie in Molières „Fourberies de Scapin" III, 2). Das kurze Stück ist von einer Roheit, hinter der die beabsichtigte Komik ganz verschwindet. Es darf nur als ältester Vertreter der Form hier Erwähnung beanspruchen.

Eine Dichtung „**Pierre de la Broche**", in der sich dieser 1276 hingerichtete Günstling Philipps III. mit Fortune (Glück) und Raison (Vernunft) unterhält, ist ganz in achtzeiligen Strophen geschrieben und wahrscheinlich gar nicht für theatralische Aufführung bestimmt gewesen. Sonst wäre sie nächst dem „Ju Adan" das älteste Drama, in dem allegorische Gestalten auftreten.



Marion und der Ritter (zu Adams de le Hale „Robin et Marion"). Nach einer Handschrift der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 279.

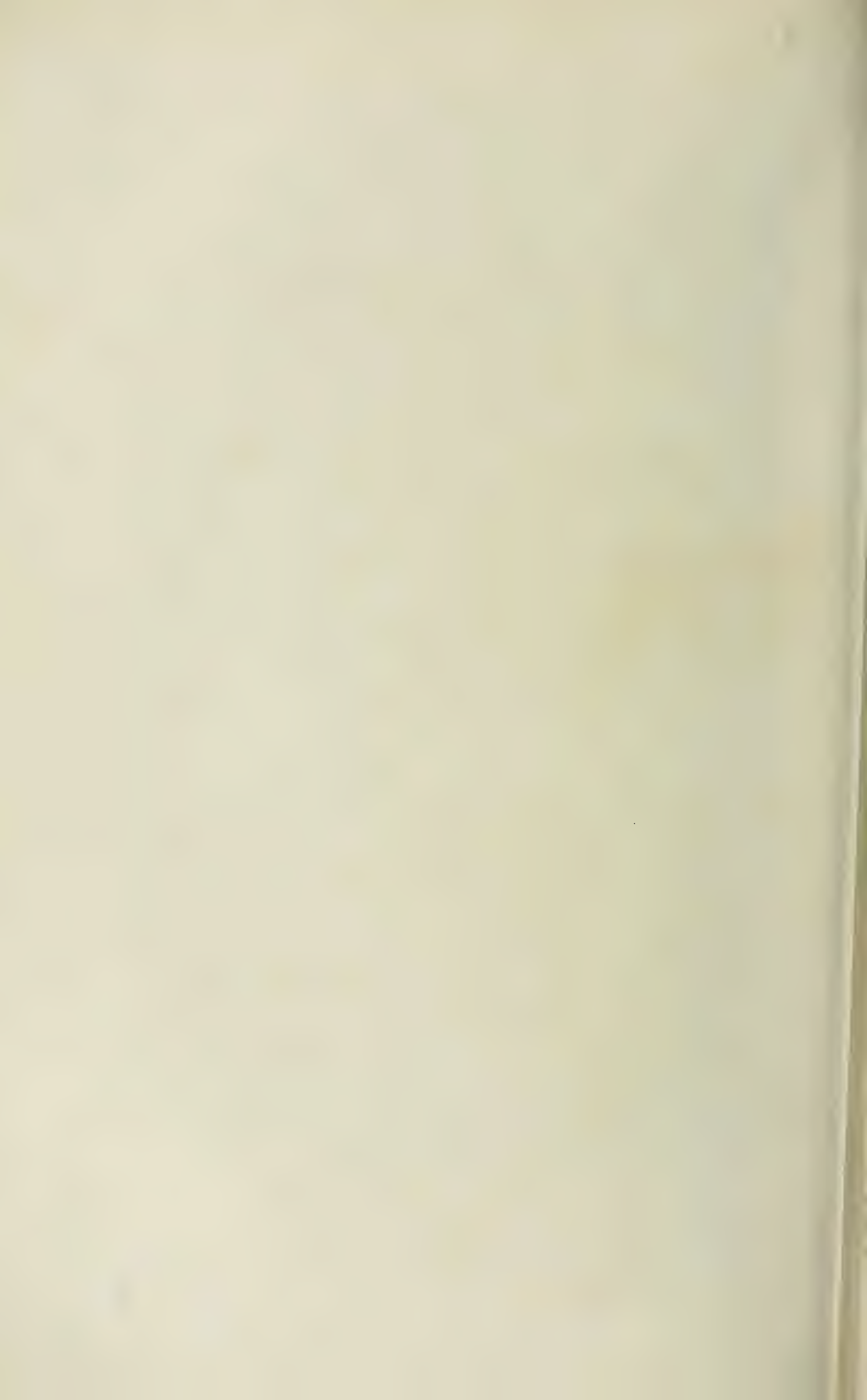
Dem Kloster entwachsen, scheint das Drama hauptsächlich in den blühenden Industriestädten des Nordens seine Pflege gefunden zu haben. Arras gebührt hier der erste Platz. Die daselbst aufgeführten Stücke zeigen so recht die Erstarkung des Bürgertums, das nunmehr voll Selbstbewußtsein und in üppiger Ausgelassenheit in der Litteratur wie im Leben seinen Platz beansprucht.

Werfen wir einen Rückblick auf die besprochenen Stücke, so haben wir aus dem 12. und 13. Jahrhundert zwölf kennen gelernt, mit Einschluß der fünf, deren Text lateinisch und französisch gemischt ist: des „Sponsus", „Lazarus", „Nikolaus", „Daniel" und der „Drei Marien". „Adam" müssen wir zu den rein französischen Stücken rechnen, trotz der lateinischen Lektionen und Chorgesänge, weil diese liturgischen Einlagen mit der Handlung in keiner engeren Beziehung stehen. Sechs der 12 Stücke gehören ins 12., sechs ins 13. Jahrhundert. Drei sind rein weltlich: die Stücke Adams de le Hale, beide wohl für das Frühlingsfest bestimmt, die Posse vom Knaben und dem Blinden. Die übrigen gehören sämtlich der geistlichen Richtung an. „Die drei Marien" und „Die Auferstehung" sind Osterspiele, „Daniel" und „Adam" Weihnachtsspiele. Der „Sponsus" ist wahrscheinlich für den letzten Sonntag vor Advent bestimmt. Die beiden Nikolausspiele gehören zu dem Feste des Heiligen (6. Dezember). Bei „Lazarus" und „Theophilus" läßt sich der Tag der Aufführung nicht näher angeben. Die aus Lateinisch und Französisch gemischten Texte sind wahrscheinlich von Anfang bis zu Ende gesungen worden. Von den französischen Texten wurden die aus paarweise gereimten Achtsilblern bestehenden Partien, die bei weitem den größten Raum darin einnehmen, auch die aus Acht- und Viersilblern gemischten des „Theophilus" sicher gesprochen. Nur in dem Auferstehungsspiel, von dem nur der Anfang da ist, kommt kein Gesang vor. In den übrigen Stücken wurden wahrscheinlich die lyrischen Partien gesungen, z. B. im Adamsspiel die strophischen Einlagen, im „Nikolaus" die Worte des Engels, im „Theophilus" dessen Gebet zur Jungfrau Maria. Auch die Posse enthält mehrere Gesangseinlagen. Die meisten dieser Stücke sind von so hervorragendem litterarischen, nicht nur historischen Wert, daß die Weiterentwickelung des mittelalterlichen Dramas im ganzen als eine absteigende erscheint.



Guillaume Crétin überreicht Franz I. einen Band seiner Werke.

Nach der Handschrift von Crétins Chronik auf der Pariser Nationalbibliothek.



Die ausschließliche Benutzung der Volkssprache scheint mit der Verbannung der Spiele aus der Kirche ungefähr zusammenzufallen. Auch späterhin blieb die Abfassung der Texte wie die Regie fast durchaus in den Händen der Geistlichen. Dagegen wirkten bei den Aufführungen fortan Laien mit, teils neben Geistlichen, teils allein. Die erste von Bürgern veranstaltete Aufführung, die aus Frankreich ausdrücklich bezeugt wird, ist die der Wunder des heiligen Martial zu Limoges (1290). Die Verlegung ins Freie gestattete, den Stücken nach Raum und Zeit größere Ausdehnung zu geben. Solange sie einen Teil der Liturgie bildeten, durften die Offizien nicht über ein bescheidenes Maß ausgedehnt werden. Auch in räumlicher Hinsicht legte der in der Kirche zur Verfügung stehende Platz starke Beschränkungen auf. Die Trennung von dem Gottesdienst gestattete auch, die Spiele von dem Festtag, für den sie bestimmt waren, loszulösen. Hatte man sie vorher, wenn nicht am Festtag selbst, so doch wenigstens am Vorabend oder an der Oktave des Festes, d. h. am achten Tage nachher, gespielt, so legte man sie nun vielfach auf eine von dem gefeierten Ereignis oder Heiligen unabhängige Zeit. Aufführungen, die eigentlich in den Winter gehörten, veranstaltete man lieber in der schönen Jahreszeit, die für einen längeren Aufenthalt im Freien besser geeignet war.

Aus der Mitte des 14. Jahrhunderts ist uns eine Sammlung religiöser Spiele erhalten, die umfangreicher ist als alle älteren französischen Dramen zusammengenommen. Es sind dies die „Vierzig dramatisierten Marienwunder" (Quarante Miracles de Nostre Dame par personnages), die uns in einer zweibändigen Handschrift aus den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts erhalten sind. Die Aufführungen sind von einem Puy Nostre Dame veranstaltet worden, einer Vereinigung, die es als ihre Aufgabe ansah, den Gesangsvortrag lyrischer, von ihren Mitgliedern verfaßter Dichtungen zu pflegen und Aufführungen dramatischer, wahrscheinlich auch von Mitgliedern, jedenfalls im Auftrag der Gesellschaft verfaßter Dichtungen zu Ehren der Jungfrau Maria zu veranstalten. Manche Einzelheiten deuten darauf hin, daß der Puy seinen Sitz in Paris hatte, und daß der Schauplatz der Aufführungen, die vielleicht in einem Saale stattfanden, in der Nähe der Hallen gelegen war.

Die vierzig Mirakel haben untereinander trotz der Verschiedenheit der Stoffe große Ähnlichkeit. Für acht sind Marienwunder Gautiers de Coincy (vgl. S. 208) zu Grunde gelegt. Andere beruhen auf beliebten Legenden des Mittelalters, der Geschichte von Alexius, Wilhelm dem Eremiten, Barlaam und Josaphat. Nur eins behandelt einen biblischen Stoff: das von der Geburt und Kindheit Jesu. Wieder andere verarbeiten ganz weltliche Stoffe, wenn diese nur der legendenhaften Einkleidung eine Handhabe boten. Besonders einige Erzählungen aus dem Sagenkreise von der unschuldig verfolgten Gattin gehören hierher: Berthe as grans piés (s. die Abbildung, S. 282, und vgl. S. 28), Osanne, die Gattin des Königs Thierry, die in einem italienischen Spiel als Rosana wiederkehrt, die Heldin des Veilchenromans, die schon von Gautier de Coincy in einer Legende behandelte Crescentia. Andere Erzählungen, von Amicus und Amelius, Chlodwigs Bekehrung, Robert dem Teufel, hatten von vornherein etwas Legendenhaftes an sich und bedurften nach dieser Richtung kaum einer Umgestaltung. Alle Mirakel haben nun das gemein, daß, wenn die Handlung bis zu einem gewissen Grade vorgeschritten ist (man kann nicht sagen: wenn der Knoten geschürzt ist, denn das Verfahren der Dichter ist mehr epischer Fortschritt als dramatische Verwickelung), die Mutter Gottes mit einem Geleit von Engeln aus den Wolken steigt und die Lösung herbeiführt, eine echte dea ex machina.

Diese Mirakel sämtlich einem einzigen Verfasser zuzuschreiben, geht nicht an; es sind jedenfalls mehrere Verfasser anzunehmen, doch ist eine sichere Scheidung der Dramen bis jetzt nicht möglich. Die Anordnung in der Handschrift scheint eine chronologische, nach der Zeit der Abfassung und Aufführung. Das erste Spiel ist offenbar das älteste: es zeigt noch nicht die Gewandtheit der späteren und verwendet ausschließlich den achtsilbigen Vers, während in den

folgenden die Rede einer jeden Person mit einem Viersilbler schließt, der auf das erste Reimwort eines Reimpaares ausgeht, was sich auch anderwärts, z. B. in „Crispin und Crispinian“, findet. Dieses Anreimen an das Stichwort mußte das Gedächtnis der Schauspieler sehr unterstützen und wurde im Niederländischen nachgeahmt. In den letzten Spielen tritt das religiöse Element zurück, das mehr und mehr zur Schablone abgeblaßt ist. Auch zeigen sich hier (z. B. im 34. Mirakel) zuweilen Nachwirkungen des von den Bauernaufständen hinterlassenen Eindrucks. Da das 34. Mirakel das Louvre als Königsresidenz kennt, das seit 1364 von Karl V. bewohnt wurde, so kann ein Teil der Mirakel frühestens unter der Regierung dieses Königs entstanden sein. Eine diesseitige Zeitbegrenzung ergibt sich aus der Niederschrift der Handschrift in den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts.



Das Mirakel von Bertha mit den großen Füßen. Nach einer Handschrift aus den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 281.

Bei der Mehrzahl der Mirakel (27) ist eine kurze Predigt vorausgeschickt oder in den Anfang eingelegt. Sie wurde von einem Schauspieler gesprochen und ist, mit einer Ausnahme, in Prosa abgefaßt: der einzige Fall, wo das mittelalterliche Drama die Prosa zuläßt. An den Schluß der Predigt wird der erste Vers, der folgt, angereimt. Auch Serventoys zum Lobe der Jungfrau Maria (fünf Strophen und Geleite, kein Refrain) sind zuweilen den Stücken angehängt. Die Rondels (vgl. S. 175) haben eine ganz bestimmte Rolle: sobald die Jungfrau Maria vom Himmel herabsteigt, singen Engel die erste Hälfte eines Rondels, um, wenn sie in den Himmel zurückkehrt, die zweite Hälfte zu singen, sei es mit Wiederholung der zwei bis drei vorhergehenden Verse (residu), sei es das Rondel lediglich fortsetzend (reprise). Rein musikalische Einlagen ohne Worte heißen silete.

Außer dem Pariser Mirakelcyklus hat uns das 14. Jahrhundert nicht viel dramatische Litteratur hinterlassen. Aus dem Jahre 1395 ist die „Geschichte der Griseldis“ (Estoire de Griseldis) datiert, welche die ganz unnatürliche, zuerst von Boccaccio in der letzten Novelle des „Decamerone“ behandelte, dann 1373 von Petrarca lateinisch nacherzählte Geschichte darstellt. Das Stück zerfällt in zwei Abschnitte, deren erster die Vermählung des Markgrafen von Saluzzo, der zweite die Prüfungen seiner standhaften Gattin einschließt. Auch hier endet jede Rede mit dem ersten Vers eines Reimpaares. Nur an der Grenze der beiden Hauptabschnitte stehen zwei Reimpaare gleichen Ausgangs. Der Vers, in dessen Behandlung sich eine gewisse Kühnheit bemerklich macht, ist der Achtsilbler; ganz vereinzelt sind ein paar Viersilbler eingestreut. Lyrische Formen kommen nicht vor. Eigentümlich ist, daß der Dichter stets den Eindruck der Begebenheiten auf die Menschen zu schildern bemüht ist. Er läßt zu diesem Zwecke teils Hofherren und -damen, teils Hirten oder Hirtinnen auftreten, die sich über die eingetretenen Ereignisse unterhalten. Daß er einen Spiegel der Ehefrauen liefern will, sagt er im Prolog; sie sollen lernen, das Schlimmste mit Geduld zu ertragen.

I. Der Dichter schildert eingangs ausführlich eine Jagd. Wir erfahren, daß der Markgraf sich bis jetzt gegen die Ehe sträubt, obgleich sein Volk dies sehr bedauert. Ein älterer Ritter wird beauftragt, ihm die Wünsche des Volkes vorzutragen, und der Markgraf willigt, wenn auch mit Widerstreben, ein. Er will schon in zwei Wochen Hochzeit halten und läßt durch eine in Versen mitgeteilte Urkunde seine Schwester, die Gräfin von Panice, mit ihrem Gatten dazu einladen. Dann sehen wir Griseldis mit ihrem alten Vater vor einer Hütte. Der Markgraf nimmt sie zur Frau, nachdem sie ihm das Versprechen gegeben hat, sich seinem Willen in allem unterzuordnen.

II. Sie schenkt ihrem Gatten erst eine Tochter, die der Markgraf, um Griseldis auf die Probe zu stellen, ihr wegnehmen und heimlich zu seiner Schwester senden läßt; dann einen Sohn, mit dem das Gleiche geschieht, ohne Widerspruch von seiten der Griseldis. Um sie noch weiter zu prüfen, läßt sich der Markgraf vom Papst die Ermächtigung ausstellen, sich von seiner Frau zu scheiden; er will angeblich eine Vornehmere heiraten. Griseldis geht gutwillig zu ihrem Vater zurück, ihre kostbaren Kleider zurücklassend, und hilft auf des Markgrafen Wunsch sogar das Haus zum Empfang der neuen Braut in Stand setzen. Dann aber, als diese eintrifft (es sind zwölf Jahre seit der Hochzeit vergangen), stellt sich heraus, daß es die Tochter der Griseldis ist, die auch den jüngeren Bruder mitgebracht hat, und die standhafte Gattin wird wieder in die früheren Ehren eingesetzt.

Ein Stück, das man als die älteste Moralité (Drama, in dem allegorische Personen auftreten) bezeichnen kann, ist das „Gedicht von den vier Ämtern des königlichen Haushalts" (Dit des quatre offices de l'ostel du roi) von Eustache Deschamps (vgl. S. 239) vom Jahre 1360. Die vier Hofämter, die um den Vorrang streiten, sind Brotbäckerei, Weinkeller, Küche und Saucenbereitung. Hätte der Dichter das Dit nicht ausdrücklich zur dramatischen Aufführung bestimmt, so würden wir es vielleicht gar nicht als Drama erkannt haben. Einem zweiten Stück desselben Dichters, „Meister Trubert" (Mestre Trubert), vom Jahre 1359, fehlt diese Angabe. Der schlaue Advokat, der Held eines Fablels aus dem 13. Jahrhundert (vgl. S. 193), dessen Name sprichwörtlich geworden war, erscheint hier im Gespräch mit einem seiner Klienten, der ihn übertrumpft, indem er das gezahlte Honorar und mehr als dies im Würfelspiel zurückgewinnt.

Im 15. Jahrhundert wuchert das Drama um so üppiger. Es ist die Zeit der eigentlichen Blüte des mittelalterlichen Schauspiels. An seiner Schwelle dürfte ein Haltmachen gerechtfertigt sein, das uns auf die Vorbereitung einer Aufführung und auf die Einrichtung der Bühne einen Blick verstattet.

---

3. Bühne und Technik des Dramas.

Wie einst die Chansons de geste, so hat noch einmal das Drama die Teilnahme des gesamten Volkes in sich vereinigt, das, wenn auch von verschiedenen Bildungsinteressen erfüllt, doch in den von der Kirche gelehrten religiösen Anschauungen zusammenstimmte. Der beste Kenner dieses Dramas, Petit de Julleville, sagt davon:

„In politischer und sozialer Hinsicht ist das Drama nie einflußreicher gewesen als in jener Zeit. Damals war die Bühne in jeder Stadt, wo man sie aufschlug, der eigentliche Brennpunkt des öffentlichen Lebens. Sie ist Gericht und Kanzel, Zeitung und Rednertribüne zugleich: sie urteilt, predigt, schmäht und lobt; man muß bis zu Perikles aufsteigen, wenn man das Bild eines mit allen Wechselfällen des Lebens gleich eng verbundenen Theaters antreffen will. Heutzutage, wo das Schauspiel nur eine Zerstreuung neben manchen anderen ist, können wir uns nicht vorstellen, was es für das Volk des Mittelalters bedeutete, wenn die Bühne, statt wie heute in ein bestimmtes Gebäude eingeschlossen und von Fachleuten besetzt zu sein, allen geöffnet war und überall errichtet wurde, wenn die Schauspieler sich aus allen Klassen der Gesellschaft zusammenfanden und nach Hunderten zählten, die Stücke ganze Tage ausfüllten, die seltenen, aber dann endlos ausgedehnten Vorstellungen eine Reihe farbloser und eintöniger Monate und Jahre als einziger Lichtpunkt unterbrachen."

Das Theater unterschied sich von dem modernen schon dadurch, daß es kein ständiges war. Nur in Paris war ein ständiges Theater im Jahre 1402 von der Gesellschaft der Passionsbrüder gegründet worden, doch waren diese nicht Schauspieler von Beruf, sondern Handwerker, die nur an Sonn- und Feiertagen spielten. Es fehlte an berufsmäßigen Schauspielern; herumziehende Truppen tauchen erst im 16. Jahrhundert auf, und es ist nicht sicher, obwohl sehr wahrscheinlich, daß die vier Rollenspieler (joueurs de personnages), die Ludwig von Orléans 1392 und 1393 besoldete, eigentliche Schauspieler gewesen sind. Das Repertoire wurde dadurch eingeschränkt, daß viele Stücke sich durch lokale Beziehungen zur Aufführung an anderen Orten ungeeignet erwiesen. Als daher die Bewohner des Städtchens Romans in der Dauphiné im Juli 1508 beschlossen, sich einmal den seltenen Genuß einer dramatischen Vorstellung zu verschaffen, mußten sie sich vor allen Dingen ein Stück schreiben lassen; sie mußten eine Bühne errichten und mußten aus den Bürgern und Bürgerssöhnen Personen auswählen, die zur Mitwirkung geneigt und geeignet waren. Die Kosten der Aufführung bestritt zur einen Hälfte die Stadt, zur anderen Hälfte die Kirche. Die im Juli 1508 beschlossene Vorstellung sollte zu Pfingsten des folgenden Jahres stattfinden. Die Vorbereitungen nahmen also volle zehn Monate in Anspruch und hielten die Stadt und Umgebung so lange in fieberhafter Aufregung.

Einen so schwerfälligen Apparat setzte man nicht zum Zweck der bloßen Unterhaltung in Bewegung. Die Zuschauer sollten durch die Aufführung nicht allein gerührt oder ergötzt, sie sollten auch belehrt und erbaut werden. Man hielt die Aufführung eines geistlichen Spiels für ein Gott wohlgefälliges Werk. Daher veranstaltete man sie besonders in Städten, die von der Pest heimgesucht oder bedroht waren. Zuweilen auch, wenn eine Stadt von einer Epidemie verschont geblieben war, oder wenn sie sich eines reichen Erntesegens erfreut hatte, glaubte man dem Schutzpatron seine Dankbarkeit nicht besser bezeugen zu können als dadurch, daß man ihm zu Ehren ein Mysterium spielte. Auch bei der erwähnten Aufführung in Romans, über die wir durch authentische Dokumente aufs genaueste orientiert sind, lag ein bestimmter Anlaß vor: die Pest hatte zwei Jahre hindurch unter den Einwohnern der Stadt gewütet und in der kurzen Zeit über 4000 Opfer gefordert. Die Geschäfte waren ins Stocken geraten. Die Einrichtung von Krankenhäusern und Baracken (denn die Hospitäler reichten nicht aus, um die Kranken aufzunehmen) hatte große Summen verschlungen, und trotz der pekuniären Notlage wollten die die Einwohner, als die Pest nachließ, durch die Aufführung eines Mysteriums ihren drei Schutzpatronen (les trois Doms) ihre Dankbarkeit an den Tag legen.

Man einigte sich zunächst über den Stoff, der dargestellt werden sollte, und bestellte ein Stück über das Leben der Lokalheiligen bei einem Dichter, der hier wie gewöhnlich ein Geistlicher war. Sobald man mit diesem das Honorar vereinbart hatte, konnte der acteur, wie damals der Dichter, nicht der Schauspieler hieß, sich mit Muße an die Ausarbeitung begeben. Von dem Dichter Andrieu de la Vigne, der das Leben des heiligen Martin dramatisierte (es wurde 1496 zu Seurre gespielt), wissen wir, daß er seine 20,000 Verse in fünf Wochen niedergeschrieben hat. Wenn er in ziemlich gleichmäßigem Tempo gearbeitet hat (und wer das Stück gelesen hat, muß eine solche Arbeitsweise sogar für wahrscheinlich halten), muß er täglich gegen 600 Verse fabriziert haben.

Das Stück war in journees, in Tage, geteilt. Die journee begann mit einem Prolog und schloß mit dem prologue final. Der Prolog begann gewöhnlich mit einem Bibelvers. Die ganze Aufführung endigte mit einem Tedeum, bei dem das Publikum mitsang, Züge, die noch auf den liturgischen Ursprung zurückdeuten. Auch enthielt der Prolog die Bitte um Ruhe im Zuschauerraum, die gewiß nicht überflüssig war, denn die meisten Zuschauer wohnten einer

theatralischen Vorstellung zum ersten Male bei, waren also aufgeregt und thaten gegeneinander neugierig erwartungsvolle Fragen; daher sich denn auch solche Aufforderungen zur Ruhe in den Reden der handelnden Personen von Zeit zu Zeit wiederholen. Man band sich nicht genau an die Einteilung: man spielte auch zwei journees hintereinander oder eine, wenn sie recht lang war, an mehreren Tagen.

Die Absicht, ein Mysterium zu spielen, wurde durch einen öffentlichen Ausruf, einen sogenannten cry, in der Stadt bekannt gemacht, worin man diejenigen aufforderte, sich zu melden, welche eine Rolle übernehmen oder sich mit ihrem Gelde bei der Sache beteiligen wollten. Im allgemeinen waren die Aufführungen ganz rentabel, doch manchmal haben auch die Einnahmen den Erwartungen durchaus nicht entsprochen, und manche Städte, die Mysterien arrangierten, haben arge Verluste zu beklagen gehabt.

Die Veranstalter des Stücks und die Mitwirkenden traten für die Dauer des Unternehmens zu einer compagnie (Vereinigung) zusammen. Sie verpflichteten sich durch einen schriftlichen Vertrag, den Anforderungen genau nachzukommen, insbesondere auch die übernommenen Rollen pflichtgetreu zu spielen. War die Aufführung zu Ende, so war der Vertrag gelöst; die nur zu diesem Zwecke geschlossene Kompanie trat wieder auseinander. Man ernannte einen besonderen Intendanten (superintendant) für den Theaterbau, einen für die Musik, einen für die Maschinen, einen für die Inszenierung, einen Kassierer, und auch der Souffleur, protocolle genannt, wurde nicht vergessen.

Hatte der Dichter das Seinige gethan, so mußte das Stück dem bischöflichen Justizbeamten, dem Official, vorgelegt werden, der eine Art Zensur ausübte, anstößige Stellen beseitigte (d. h. der Kirche anstößige; in moralischer Hinsicht war man sehr weitherzig) und sodann die licentia ludendi, die Erlaubnis zur Aufführung, erteilte.

Nun wurden mehrere Schreiber beauftragt, die einzelnen Rollen (rollet) auf Pergamentblätter auszuschreiben; das jedesmalige Stichwort wurde sorgsam vorausgeschickt. Von dem ältesten provenzalischen Mysterium würden wir überhaupt keine Kunde haben, wäre nicht durch eine drollige Laune des Zufalls eine Rolle davon auf uns gekommen. In der Kathedrale zu Périgueux sollte im 13. Jahrhundert der Bethlehemische Kindermord aufgeführt werden. Die Kathedrale wurde zu diesem Feste restauriert; die Mauer war an einer Stelle bloßgelegt, und einer der Mitspielenden, der seine Rolle einen Augenblick aus der Hand legen wollte, ersah zwischen zwei Steinen eine Spalte in der Mauer und schob seine Rolle da hinein. Wahrscheinlich vergaß er nachher den Verbleib der Rolle und fand diese nicht wieder. Darauf wurde die Mauer neu beworfen. Als man nach Verlauf von sechs Jahrhunderten in unseren Tagen eine Reparatur in der Kathedrale vornahm, kam die Rolle wieder zum Vorschein. Es ist eine ganz kleine Rolle: der Betreffende hatte einen Diener des Herodes, Morena, zu spielen gehabt.

Inzwischen hatte man auch einen zum Theaterbau geeigneten Platz ausgewählt, der geräumiger als unsere heutigen Theater sein mußte, da das Publikum viel zahlreicher erschien und die Bühne für unsere Begriffe kolossale Dimensionen hatte. Die Bühne unterschied sich von der heutigen wesentlich. Der mittelalterlichen Bühne war der Szenenwechsel unbekannt. Es steht ganz vereinzelt, wenn in einem lateinischen Lazarusspiel das Haus des Pharisäers Simon später für Bethanien gelten soll. Es war Regel, daß für jeden Schauplatz, über den sich die Handlung des Stückes bewegte, eine besondere Bühne aufgeschlagen wurde. Diese Teile der Gesamtbühne wurden Mansionen genannt. Alle diese Mansionen wurden das ganze Stück hindurch vom Zuschauer nebeneinander erblickt. Gespielt wurde gewöhnlich nur an einem Ort; an

den übrigen befanden sich indessen die nach der Annahme des Dichters dort wohnhaften Personen, z. B. der König in seiner Residenz, der Papst in Rom, der Teufel in der Hölle, Gott mit seinen Engeln im Himmel. Einige dieser Mansionen konnten geschlossen werden und den Schauspieler auf kurze Zeit den Augen des Publikums entziehen.

Wir besitzen noch handschriftlich den Plan der Bühne, auf der im Jahre 1547 zu Valenciennes die von Roland Gerard verfaßte Passion aufgeführt wurde (s. die beigeheftete farbige Tafel „Die Bühne des Passionsspieles zu Valenciennes“).

Man erblickt hier von links nach rechts: einen Säulenpavillon, über welchem sich das Paradies befindet, wo Gott mit den Engeln und den vier Tugenden in seiner Glorie thront. Rechts daneben sieht man eine Mauer mit einer Thür, was Nazareth bedeuten soll. Dann folgt der Tempel, d. h. ein Säulenpavillon mit einem Altar und der Bundeslade. Diese Gebäude mußten nach drei Seiten offen sein, um dem im Halbkreis gruppierten Publikum den Einblick zu verstatten. Wieder eine Mauer mit einer Thür, darüber eine Turmspitze und ein Giebeldach, bedeutet Jerusalem. In der Mitte der Bühne erhebt sich der Königspalast, d. h. ein Pavillon mit vier Säulen, und darin steht der Königsthron, zu dem von beiden Seiten Treppen hinaufführen. Es folgt eine Mauer mit zwei Thüren; hinter der einen erblickt man das Haus der Bischöfe, die andere ist die Porta aurea von Jerusalem. Vor diesen Thüren liegt ein viereckiger Teich, auf dem ein Schiff schwimmt: der See Tiberias. Auf der rechten Seite sieht man die Vorhölle und die Hölle, dargestellt durch eine Thüre mit Gitterfenstern und durch den gewaltigen Rachen eines Drachen, durch den man in die Hölle gelangt.

Die einzelnen Mansionen waren gezimmert, um den Schauspielern einen Sitz bieten zu können. Doch war der vordere Teil dekoriert; es wurden nicht etwa wirkliche Mauern oder Häuser errichtet. Die Dekorationen wurden feintes (Verstellungen) genannt.

Zuweilen waren Zettel (escritel, das heutige écriteau) an den Mansionen befestigt, auf denen der Name des dargestellten Ortes angegeben war. Die Bezeichnungen Paradis, Nazareth u. s. w., die wir auf dem Bilde sehen, befanden sich wahrscheinlich auch an den einzelnen Mansionen. Die Schauspieler konnten sich von dem einen Raum zu dem anderen begeben und so z. B. die Reise von Rom nach Jerusalem vor den Augen des Publikums ausführen. Uns kommt dieses unnatürlich vor. Doch ist es sehr die Frage, ob in der That unsere heutige Bühneneinrichtung im Vergleich mit der des Mittelalters den Vorzug größerer Wahrscheinlichkeit besitzt. Im Mittelalter konnte man mit einem Blick den ganzen Schauplatz der Handlung übersehen.

Es gab auch einen Hauptplatz, campus oder circulus genannt, der zwischen den Mansionen lag; über ihn mußten die von einer Mansion zur anderen Wandernden hinwegschreiten, und gelegentlich wurde auch die Handlung dorthin verlegt.

In Romans wurden die Dekorationen von einem Maler angefertigt, der von auswärts herberufen war und lange daran zu thun hatte. Und doch konnte sich die von dem Landstädtchen veranstaltete Aufführung nicht entfernt messen mit den pomphaft inszenierten Schauspielen, die am Hofe der prachtliebenden Herzöge von Burgund, gedichtet von Chastelain und Olivier de la Marche, oder in Angers vor dem guten König René in Szene gingen.

Gewöhnlich wählte man zur Aufführung den Platz neben der Kirche. In Bourges wurde 1536 die Apostelgeschichte in dem antiken Amphitheater aufgeführt, ähnlich, wie man in Rom geistliche Spiele im Kolosseum veranstaltete. In Autun spielte man 1516 die Geschichte des Schutzpatrons der Stadt, des heiligen Lazarus, in einem eigens dazu aus Holz errichteten Amphitheater, in dessen Mitte sich, von einem Wassergraben eingeschlossen, die Bühne befand. Es verrät schon ein höheres Maß von Vorsicht, wenn man zu Romans in einem geräumigen Klosterhof spielte und ihn mit einem Dach von Leinwand überspannte. In der Regel waren Schauspieler und Publikum während der Aufführung allen Störungen von Wind und Wetter



Die Bühne des Passionsspieles zu Valenciennes vom Jahre 1547.

Nach einer Handschrift der Nationalbibliothek zu Paris.



preisgegeben, und ein tüchtiger Platzregen konnte die Aufführung an den schönsten Stellen unliebsam unterbrechen, ja eine Fortsetzung am selben Tage unmöglich machen.

War die Bühne errichtet, so konnten die Proben beginnen, die sogenannten recors (oder records), die bei der endlosen Länge der Aufführung viel Zeit und Anstrengung kosten mußten. Auf das Zuspätkommen oder Fehlen bei den Proben war eine Geldstrafe gesetzt.

Die Kostüme mußten die Schauspieler meist aus eigenen Mitteln anfertigen lassen. Nur einzelnen, die zu arm waren, schoß wohl ein Reicher das Geld dazu vor. Unbemittelte traten besonders als Teufel auf: man sagt noch jetzt „ein armer Teufel". Mit großer Liberalität stellte die Geistlichkeit ihren Kirchenprunk, ihre Meßgewänder u. dgl. zur Verfügung; ja in Rouen wurden 1492, um zur Aufführung der Passion Geld zu beschaffen, die Reliquien versetzt.

Die Frauenrollen wurden auch von Männern gespielt. Es war etwas Ungewöhnliches, wenn vereinzelt (wie 1468 bei einer Aufführung in Metz) eine weibliche Rolle einer Dame übertragen wurde. Dagegen in den schon im 13. Jahrhundert sehr beliebten lebenden Bildern, bei denen nicht gesprochen wurde, wirkten auch Damen mit. Diese meist bei Einzügen des Königs oder der Königin veranstalteten Festlichkeiten, bei denen man später auch wohl jeder Person eine lyrische Strophe in den Mund legte, hießen im 15. Jahrhundert mystères mimés.

War dann endlich alles vorbereitet, so veranstaltete man eine sogenannte mon(s)tre, d. h. Parade, einen feierlichen Zug durch die Straßen der Stadt. Die Schauspieler waren nicht wenig stolz darauf, an diesem Zuge im Kostüm teilnehmen zu können, wobei gewöhnlich Gott-Vater die Spitze, die Henkersknechte und die Teufel den Schluß bildeten. Wir besitzen die Beschreibung eines solchen Zuges, der in Bourges im Jahre 1536 der Aufführung der Apostelgeschichte vorherging. An diesem Zuge nahmen über 500 Personen, meist in den prachtvollsten Kostümen, teil. Die große Zahl der Mitwirkenden brachte es mit sich, daß fast jede Familie am Ort ein Mitglied oder einen Verwandten zur Aufführung gestellt hatte, wodurch die Teilnahme eine noch allgemeinere wurde. Nicht ganz mit Unrecht, wenn auch mit einer gewissen Übertreibung, hat man gesagt, daß sich während des Spiels die eine Hälfte der Stadt in Schauspieler, die andere in Zuschauer verwandelte, daß die eine Hälfte der Einwohner Theater spielte, um die andere Hälfte zu ergötzen.

Der Zudrang war groß an dem Schalter, wo man die Eintrittskarten löste. Die Plätze hatten verschiedene Preise, wie noch heute. Auf den geringeren Plätzen waren keine Bänke vorhanden. Wie in den Kirchen des Mittelalters, wie in den Hörsälen der Pariser Universität, war auf dem Fußboden eine Streu von Blättern und Stroh ausgebreitet, in welche sich das Publikum legen, knieen oder setzen mußte. Die Eintrittskarten waren zuweilen für die ganze Dauer der Vorstellung gültig. Gewöhnlich wurden aber täglich neue ausgegeben, zuweilen auch berechtigten sie nur bis zur nächsten Pause, also für einen halben Tag, zum Besuch des Schauplatzes.

Während der Aufführung war die ganze Stadt im Theater. Die Häuser waren verödet. Die Obrigkeit untersagte jegliche Arbeit, die durch Geräusch die Aufführung hätte stören können. Die Werkstätte des Handwerkers ruhte, die Läden waren geschlossen, und Bewaffnete patrouillierten durch die Stadt, um Diebstähle in den verlassenen Häusern zu verhindern.

Über die finanzielle Seite eines solchen Unternehmens sind wir am besten orientiert bei der Aufführung in Romans, da wir das Rechnungsbuch des Kassenführers in Händen haben, in dem alle Ausgaben verzeichnet sind, bis auf die Pflöcke und Scharniere, durch welche der Höllenrachen sich auf und zu bewegte. Nach heutigem Geldwert hat die damalige Aufführung rund 15,000 Frank gekostet, davon wurden über 2000 Frank an den Verfasser des Stückes

(Kanonikus Pra in Grenoble) gezahlt, 156 Frank bekamen die Rollenschreiber mit Einschluß der Auslagen. Der Theaterbau kostete 5500 Frank, die Dekorationen und Maschinen 5600. Das Orchester wurde mit 770 Frank honoriert, der Vorstand, der Kassierer und andere für ihre Opfer an Zeit mit beinahe 400 Frank entschädigt.

Das Spiel in Romans dauerte drei Tage. Am stärksten besucht war der dritte Tag, nämlich von beinahe 4500 Personen. Das war dadurch herbeigeführt, daß man an diesem Tage den Preis der Plätze auf die Hälfte reduziert hatte.

Das Spiel begann morgens um 7 Uhr und dauerte bis zum Sonnenuntergang, oder auch von 9 bis 5 Uhr. Nur mittags wurde eine Pause zum Essen gemacht und durch eine an die Zuschauer gerichtete Aufforderung, jetzt Essens halber nach Hause zu gehen, angedeutet. Die Schauspieler deckten zuweilen ihren Mittagstisch auf der Bühne. Auch kam es vor, daß die Zuschauer den Proviant mit ins Theater brachten und ihn dort auf ihren Plätzen verzehrten.

Einen Vorhang, der die Bühne abtrennte, kannte man auch dann nicht, wenn in einem Saal gespielt wurde; wohl aber waren einzelne Mansionen mit einem Vorhang versehen, der die Insassen den Augen des Publikums eine Zeitlang entziehen konnte. Nun beginnt die Vorstellung. Gott-Vater thront würdevoll im Paradies, die Schauspieler sitzen pflichtschuldigst an ihren Mansionen. Am meisten fällt der auf und zu gehende Höllenrachen auf, der aus Nasenlöchern, Augen und Ohren Feuerbrände ausstößt, und aus dem ein Geräusch erschallt, viel zu entsetzlich, als daß man glauben könnte, daß es wirklich nur durch das Auf- und Abrollen mit Steinen gefüllter Fässer erzeugt sein könnte. In Paris wurden schon im Jahre 1380 Kanonenschüsse dazu verwandt, den Lärm in der Hölle zu verstärken, wodurch damals zwei Menschen schwer verwundet wurden.

Von dramatischer Verwickelung, von Spannung des Interesses ist in den Stücken keine Spur zu bemerken. Die Szenen sind lose aneinandergereiht, und in manchen Handschriften wird ausdrücklich angegeben, daß man gewisse Szenen auch übergehen oder mehrere Stücke zu einer Vorstellung verbinden könne, was stark an den rhapsodischen Charakter des Volksepos erinnert. Die zeitliche Entwickelung behandelte man mit größter Freiheit. Das Mysterium des alten Testamentes erstreckte sich über einen Zeitraum von 4000 Jahren. In einem und demselben Stücke traten in der Rolle der Maria drei Personen auf: ein kleines Kind, ein Knabe und ein Mann. Die historische Farbe wird nirgends gewahrt. Die Trachten entsprechen der Mode zur Zeit der Aufführung, nicht zur Zeit der Handlung. Die Vandalen greifen die Stadt Langres mit Schießgewehren an, Pilatus ist ein Verehrer Mohammeds, und Seth, der Sohn Adams, betet das Vaterunser.

Die Qualen und Martern, welche die Heiligen vor ihrem Ende von der Hand der Henker, der sogenannten tirant, erdulden mußten, scheinen für das damalige Publikum sehr anziehend gewesen zu sein. Die heilige Barbara wurde blutig gepeitscht, ihre Wunden wurden mit Essig und Salz eingerieben, dann wurde sie an den Beinen aufgehängt, mit eisernen Kämmen wurde ihr Fleisch zerfetzt u. s. w., schließlich wurde sie in einem Faß, dessen Inneres mit spitzen Nägeln beschlagen war, gerollt und zuletzt von dem eigenen Vater enthauptet. Natürlich vertrat bei diesen Folterqualen eine mit dem Schauspieler gleich gekleidete Puppe, ein sogenannter mannequin, dessen Stelle. Nur bei der Kreuzigung Christi pflegte man den Schauspieler wirklich, und zwar, um der Tradition getreu zu bleiben, unbekleidet ans Kreuz zu hängen, wobei der Pfarrer, der im Jahre 1437 in Metz den Christus spielte, um ein Haar ums Leben gekommen wäre; er fiel in Ohnmacht und wurde nur dadurch gerettet, daß man ihn schleunigst herunternahm.

Um alle Wunder zustande zu bringen, die vor den Augen der Zuschauer zu geschehen hatten, waren begreiflicherweise allerlei Vorrichtungen und Maschinerien, sogenannte secrets, nötig, und in dieser Hinsicht stand, abgesehen von den Fortschritten der Technik, die alte Bühne der heutigen näher, als man glauben sollte.

Dem Eindruck des Schauspiels schadete nichts so sehr als das Durchsetzen tragischer Stellen mit komischen Elementen. In der „Auferstehung" von Jean Michel sagt Christus den ganzen Katechismus her. Damit aber das Publikum sich dabei nicht langweilen soll, wird der Vortrag häufig von einem Bettler unterbrochen, der mit seinem Knaben lustige Trinklieder anstimmt. Dieses Parallelgehen zweier Szenen, von denen immer die eine die andere unterbricht, nannte man interlocutoire. So greifen die schwarz angemalten Teufel in die ernstesten Szenen mit ihren plumpen Späßen ein, die uns weit mehr an den Zirkus als an die Bühne der Gegenwart erinnern und die Vermutung nahe legen, daß der moderne Clown von den Teufeln des Mysteriums abstammen dürfte.

Noch genauer entsprach dem Clown der sogenante sot (Narr), der auch ein ähnliches Kostüm trug. Er war aus der Sotie (Clownsstück) ins Mystère eingedrungen; seine Rolle war zuweilen gar nicht ausgeführt, sondern seinem improvisatorischen Talent überlassen. Ein einfaches Stultus loquitur (Der Narr spricht) des Textes deutet an, daß er reden soll, ein vereinzelter Anklang an die Stegreifkomödie der Italiener. Gewöhnlich spricht der Narr in Monologen, die mit der Handlung des Stückes in keinem Zusammenhang stehen.

Das Komische war das einzige Gebiet, auf dem die Dichter frei zu erfinden wagten, während in den ernsten Vorgängen alles aus der theologischen Litteratur, aus Bibel, Legende oder Predigt, entnommen war. Mit Vorliebe wurden Wirtshausszenen behandelt, wie sie uns schon bei Bodel und Adam de le Hale (vgl. S. 276 und 278) begegnet sind. Wenn daneben nicht selten blinde Bettler zum Ergötzen des Publikums gefoppt werden, so erinnert dies an die älteste Posse (vgl. S. 280) und deutet darauf hin, daß auch während der großen Lücke in der Mysterienlitteratur, zwischen dem 13. und 15. Jahrhundert, sich eine Tradition fortpflanzen konnte, obwohl uns die Zwischenglieder nicht erhalten sind.

Abgesehen vom Narren kommen stereotype Rollen kaum vor. Man kann etwa den Henker Daru und den Hirten Rifflart dahin rechnen, die in mehreren Spielen auftreten, Rifflart bereits in „Griseldis" (vgl. S. 282), doch noch nicht mit der stark ausgeprägten komischen Haltung, die er in späteren Stücken zeigt.

Mit Vorliebe verweilte man auch bei dem Leben, welches die büßende Magdalena vor ihrer Bekehrung führte, so daß Victor Hugo aus seinem Ruhmeskranze das Verdienst hergeben muß, die schöne Sünderin auf die Bühne gebracht zu haben.

Von dem, was Freytag als Erfordernisse der dramatischen Handlung bezeichnet: Einheit, Wahrscheinlichkeit, Bewegung der Charaktere, Größe und Wichtigkeit der Handlung, läßt sich den Mystères nur das letzte nachrühmen: Handlungen, die der Größe entbehrten, hat das Mittelalter kaum je dramatischer Behandlung würdig erachtet. Im übrigen verstieß nicht weniger als alles gegen die Vorschriften der dramatischen Technik: das Drama soll nur einen Haupthelden haben, aber das mittelalterliche hatte oft genug mehrere nebeneinander, z. B. das in Romans aufgeführte Stück hatte drei Helden, die das Interesse des Publikums in gleichem Maße in Anspruch nahmen; und da diese Helden christliche Märtyrer waren, verstieß jenes Stück wie die meisten anderen zugleich gegen die Vorschrift, daß der Charakter des Helden aus böse und gut gemischt sein soll. Der Mensch ist nach der Darstellung der Mysterien nur ein

Spielball der höheren Mächte des Himmels und der Hölle. Einem dramatischen Helden aber darf alles fehlen, nur nicht der freie Wille, den das mittelalterliche Drama höchstens als allegorische Person auftreten ließ. Die Allegorie hing zusammen mit der mittelalterlichen Vorliebe für das Schablonenhafte und Äußerliche. Dem entsprach es auch, wenn die Seele eines Sterbenden vor den Augen der Zuschauer, sichtbar, in einen Schleier gehüllt, den Körper verließ und in Gegenwart des Körpers auf der Bühne agierte. In der „Auferstehung" von Jean Michel bittet vor der Auferstehung Christi der Engel die Seele Christi um Zutritt zu ihrem Körper mit den Worten: „Madame, geben Sie uns doch die Erlaubnis, Ihren Körper zu besuchen." Die Seelen der Bösen wurden von den Teufeln auf Schubkarren geladen und in die Hölle geführt oder auch in Tragkörben fortgeschleppt.

Im allgemeinen sind die lyrischen Partien am besten geraten. Überhaupt tönt aus den Mystères stark eine lyrische Saite hervor, wie auch aus der klassischen Tragödie der Franzosen, der die abwechselnd männlich und weiblich gereimten Verspaare eine Gliederung in vierzeilige Strophen zu geben scheinen.

4. Das Drama im 15. und 16. Jahrhundert.

Im 15. Jahrhundert entfaltete sich mit dem Aufblühen des Bürgerstandes in den Städten das mittelalterliche Drama am üppigsten, um im 16. Jahrhundert bald den ihm feindlichen Mächten der Renaissance und Reformation zu unterliegen. Die Hauptgattungen des Dramas sind mystère, moralité, sotie und farce. Auch die alten lateinischen Spiele wurden in manchen Kirchen, z. B. in Rouen, bis ins 15. Jahrhundert von den Geistlichen aufgeführt.

Die französischen Aufführungen waren im 13. und 14. Jahrhundert in die Hände der Puys (vgl. S. 188), also vorwiegend der Laien, übergegangen. Im 15. Jahrhundert treten wiederum die Puys vor den Confréries (Brüderschaften) zurück, die entweder, anderen Zwecken dienend, wenigstens das Leben ihres Schutzheiligen dramatisch darzustellen pflegten oder ausdrücklich zur Pflege der dramatischen Kunst gestiftet waren. So spielte die Confrérie der Schuhmacher 1443 in Paris das Leben ihrer Schutzheiligen Krispin und Krispinian, die Confrérie der Maurer und Zimmerleute ebenda gegen 1512 das Leben Ludwigs IX., und wie in Paris, so geschah es in ganz Frankreich. Als ihren Hauptzweck aber sahen das Theater die berühmten Passionsbrüder an, denen Karl VI. am 4. Dezember 1402 für Paris und die Bannmeile ein Privileg zur Aufführung geistlicher Spiele erteilte. Der Verein heißt in der Urkunde La confrarie de la Passion et Resurreccion Nostre Seigneur und muß schon vorher bestanden haben. Wahrscheinlich dürfen ihm zwei Aufführungen der Passion zugeschrieben werden, von denen die eine in Paris am 27. März 1380, die andere in Saint-Maur-les-Fossés (östlich von Paris) am 3. Juni 1398 stattfand. Jene war von Bürgern der Stadt Paris veranstaltet, welche dieses Bühnenspiel alljährlich aufzuführen pflegten. Des Gebrauchs, den sie von der damals noch neuen Erfindung des Schießpulvers machten, ist S. 288 gedacht worden. In der Urkunde vom 3. Juni 1398 verbietet der Prévôt von Paris den Parisern, in Saint-Maur Farcen, Heiligenleben und Ähnliches ohne seine ausdrückliche Genehmigung zu spielen. Dennoch fand noch am selben Tag eine Aufführung aus der Passion statt. Es sind offenbar die selben, die eine, wie es scheint, ständige Bühne in Saint-Maur errichtet hatten und von dem Polizeiverbot an den König appellierten, der ihnen dann das nachgesuchte Privilegium erteilte. Sie schlugen

in dem Hôpital de la Trinité ihre Bühne auf, wo sie gegen Eintrittsgeld gewöhnlich an Sonn- und Festtagen weit über ein Jahrhundert, bis 1539, gespielt haben. Das Hôpital, das sie den Prämonstratensern abmieteten, lag dicht vor der Porte Saint-Denis und war ein Gasthaus für Reisende, die nach der Schließung der Stadtthore vor Paris eintrafen. In dem erwähnten Privileg finden sich zuerst mehrtägige Aufführungen erwähnt. Die Passionsbrüder von Rouen entwarfen im September 1374 ihre Satzungen; sie spielten nur einmal im Jahre. Hier erscheint zuerst der Ausdruck mistere (sonst mystère). Bis dahin hatte man neben dem allgemeinen Ausdruck jeu nur die Bezeichnung miracle gehabt. Man hat darüber gestritten, ob das Wort mystère von mysterium (Geheimnis) oder von ministerium (Gottesdienst) abstamme. Jedenfalls muß ihm mysterium zu Grunde liegen; doch kommt ministerium wenigstens insofern in Betracht, als das Mittelalter zuweilen die beiden Worte verwechselt und die Bedeutung von ministerium auf mysterium übertragen hat.



Kleidung eines sot (Clown). Nach einer Handschrift des 15. Jahrhunderts, in der Bibliothek Sainte-Geneviève zu Paris. Links neben der Figur: stultus stultissimus (der Hauptthor). Vgl. Text, S. 292.

Die Bühne der Passionsbrüder war so eingerichtet, daß ganz unten, den Zuschauern zunächst, sich die Hölle mit den Teufeln befand, die dort ihre Späße machten. Den Hauptraum nahm die Erde ein. Darüber befand sich im Hintergrunde das Paradies, zu dem man auf Treppen hinaufstieg, daher noch jetzt der Ausdruck Paradies von dem obersten Teil der Bühne gebraucht wird. Von dem Repertoire der Confrères besitzen wir ein Mystère vom heiligen Ludwig, das vom Alten Testament, den Monolog des durchreisenden Pilgers (vgl. S. 299).

Eine andere Gesellschaft bildeten die Clercs oder Gerichtsschreiber (wir würden sagen: Referendare) und Gehilfen der Prokuratoren und Notare des Pariser Parlaments, die Basoche (später auch Basoche du Palais genannt, von basilica, einer Benennung des Justizpalastes), die unter einem roi (König) stand und mancherlei Privilegien besaß, z. B. das Recht, Münzen zu prägen. Sie führten zu Fastnacht einen fingierten Prozeß, eine sogenannte cause grasse, auf, wovon das komische Theater vielfachen Einfluß erfahren hat, und spielten auch Dramen an gewissen Tagen: um die Zeit der heiligen drei Könige, des Maifestes und ihrer großen montre (d. h. Parade) zu Anfang Juli. Sie spielten, da die Mystères das Monopol der Passionsbrüder bildeten, moralités und Farcen; ein Stück der ersten Gattung z. B. am 1. Mai 1486 mit so kühnen politischen Anspielungen, daß sein Verfasser, Henri Baude (vgl. S. 256 und 259), verhaftet wurde. Eine beliebte Farce, die sie auf Fastnacht 1548 spielten, war „Le cry de la Basoche“ (Der Cry der Basoche, vgl. S. 285), das einzige Stück, das wir mit Sicherheit dem Repertoire der Basoche zuschreiben können. Ihre Aufführungen lassen sich bis 1582 verfolgen;

die Gesellschaft selbst hat bis zur Revolution bestanden. Daneben gab es noch eine ähnliche Gesellschaft in Paris, die Petite Basoche (kleine Basoche), die aus den Gerichts- und Advokatenschreibern des Chatelet (Gebäude in Paris, nach dem noch jetzt ein Platz benannt ist) bestand und der Basoche du Palais untergeordnet war. Auch in den Provinzen wurden diese Gesellschaften nachgeahmt. Die Basoche von Rouen spielte eine Farce „Les sobres sots" (Die nüchternen Narren), die uns noch in einer Sammelhandschrift von Farcen erhalten ist.

Noch eine Gesellschaft stand in Verbindung mit der Basoche und war ihr untergeordnet, die der Kinder oder Burschen ohne Sorge (Enfants oder Gallants sans souci). Clément Marot war Mitglied beider zugleich. Es waren junge Leute in Paris, meist unbemittelt, die Possen aufführten und als Narren (sot oder fol) auftraten. Der sot trug einen halb gelben, halb grünen Anzug — die Farben bedeuteten Freude und Hoffnung — und eine Kopfbedeckung mit Eselsohren und Schellen, wozu später noch der Stab mit Puppenkopf, die marotte, kam (s. die Abbildung, S. 291). Sie besaßen ein Haus in Paris, das Haus der sotz attendans genannt, vielleicht zur gymnastischen Vorbildung jüngerer sots. Denn sie machten allerlei Sprünge und Kraftproben, daher das Wortspiel mit sot (Narr) und saut (Sprung) häufig wiederkehrt. Die Passionsbrüder und Basochiens traten mit den Enfants sans souci derart in Verbindung, daß diese ihnen einzelne sots lieferten oder auch ihre Sotie vor einem Mystère oder einer Moralité aufführten. Oft war in einem Mystère der Narr der einzige Schauspieler von Beruf unter lauter Dilettanten, die ihn auch gern reden ließen, wenn dem Publikum eine Mitteilung zu machen war. An der Spitze der Gesellschaft stand der prince des sotz (Narrenfürst). Nächst ihm war der Höchste die Mère sotte (Närrische Mutter), eine Stellung, die — Frauen gehörten diesen Vereinen nicht an — der bekannte Gringore (vgl. S. 303) bekleidet hat. Nach 1632 stellten die Enfants sans souci ihre Spiele ein. Da die Mitglieder oft herumreisten und Gastrollen gaben — Pontalais erzählt uns, daß er in Anjou, Poitou und Auvergne gewesen sei —, so verpflanzten sich die Pariser Sitten auch in andere Städte. Wir finden eine Infanterie in Dijon, an deren Spitze die mère folle stand, mit dem Wahlspruch: „Die Zahl der Narren ist unbegrenzt" (Stultorum numerus est infinitus); ihr Narrenfest war am 1., auch wohl am 2. Januar, während man anderswo die Narrenzeit von Weihnachten bis Epiphania ausdehnte; so in Rouen die ausgelassene Gesellschaft der Cornards oder Conards (wohl von den cornes, d. h. Ohren, der Narrenkappe benannt), die unter einem „Abt" stand und in ihrer Tracht die geistlichen Gewänder nachahmte, eine gleichnamige in Evreux, die Guespins in Orléans u. s. w.

Im ganzen sind uns über sechzig Mystères erhalten, von denen etwa zwanzig biblische Stoffe, die übrigen Heiligenlegenden behandeln. Von sechzig anderen Mystères, deren Texte verloren sind, wissen wir nur, daß sie aufgeführt wurden. Aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts haben wir nicht allzuviel. Wie wir die vierzig Marienwunder nach Paris setzten (vgl. S. 281), so dürfen wir auch eine Sammlung von elf Stücken, unter denen das Leben der Genoveva und des Dionysius, der Schutzheiligen von Paris, vertreten ist, dort vor dem Jahre 1431 entstanden glauben. Vier dieser elf Stücke betreffen das Leben Jesu: Christi Geburt, die heiligen drei Könige, Passion, Auferstehung, und stellen, abgesehen von einem der vierzig Marienwunder, die älteste Dramatisierung von Jesu Leben und Passion in französischer Sprache dar. Sonst tritt in keinem der wenigen französischen Dramen aus den vorhergehenden Jahrhunderten Christus auf. Er muß allerdings in der verlorenen Fortsetzung des anglonormannischen Auferstehungsspieles (vgl. S. 277) vorgekommen sein. Auch in den lateinischen

Stücken vermied man es, ihn auf die Bühne zu bringen. Von den sprachlich gemischten Stücken lassen ihn „Sponsus“ und „Lazarus“ (vgl. S. 274) auftreten.

Es wäre wichtig, zu erfahren, ob etwa die hier überlieferten Stücke, die offenbar von einem Verfasser herrühren, dieselben sind, die aufzuführen die Pariser Confrarie de la Passion et Resurreccion Nostre Seigneur, nach dieser Benennung zu schließen, für ihre Hauptaufgabe ansah. Leider ist weder für noch gegen die Bejahung dieser Frage etwas Entscheidendes geltend zu machen. Die Stücke zeigen einige lateinische Einlagen, teils kürzere Stellen, die einzelnen Personen in den Mund gelegt sind, teils längere, die von Chören gesungen werden.

Der Passion geht nur das Gastmahl im Hause Simons, die Auferweckung des Lazarus und der Einzug in Jerusalem voraus. Lazarus gibt in einer späteren Szene über die Höllenstrafen ausführliche Auskunft. Nach der Passion treten Kirche und Synagoge auf, um ihren beliebten Disput zu halten. Das Legendarische ist nur in geringem Maße vertreten.

Das Auferstehungsspiel setzt sich aus zwei Teilen zusammen, deren einer bereits im Vorhergehenden dramatisch dargestellt ist. Zunächst wird der Sündenfall behandelt, der sich auch vor dem Spiel von Christi Geburt findet, sodann die Auferstehung, die in kurzer Fassung schon den Schluß der Passion bildet. Für die Höllenfahrt Christi ist das Evangelium Nicodemi benutzt.

Die erwähnte Passion, die gegen 4400 Verse umfaßt, hat geringen Umfang im Vergleich zu der Riesendichtung des Arnoul Greban, der bedeutendsten Leistung des späteren ernsten Dramas. Zeitlich steht in der Mitte zwischen beiden die Passion, die in einer Handschrift von Arras gegen 25,000 Verse umfaßt und in vier journées geteilt ist.

Arnoul Greban war zu Le Mans geboren und studierte in Paris, wo er vor 1444 den Magistergrad erlangte. Im Jahre 1456 finden wir ihn als theologischen Lehrer niederer Stufe (baccalaureus cursor) an der dortigen Universität und als Meister der Chorknaben in der Notredame-Kirche. Er erhielt dann eine Pfründe in seiner Vaterstadt und ist daselbst gestorben. Sein großes Passionsspiel, das über 220 Personen auftreten läßt, muß vor 1452 verfaßt worden sein, da ihm in einer Urkunde aus diesem Jahre die Stadt Abbeville für den von ihr aufgeführten Text eine Summe anweist. Da er das Werk „auf die Bitte einiger Pariser“ verfaßte, hat man vermutet, dies seien vielleicht die Passionsbrüder gewesen, die ihm möglicherweise ihr älteres, uns nicht erhaltenes Drama zur freien Umarbeitung zur Verfügung stellten. Doch ist das bloße Vermutung.

Grebans Werk zerfällt zwar nur in vier journées, die Jesu Kindheit, Lehrthätigkeit, Passion, Auferstehung und Himmelfahrt umfassen, zählt jedoch 34,574 Verse. In einem Vorspiel ist der Sturz Lucifers und der Sündenfall dargestellt. Dann wird die Passion in einen großartigen Rahmen eingefügt, den der Streit der vier Tugenden, Gerechtigkeit, Wahrheit, Friede, Barmherzigkeit, vor Gottes Thron bildet, und der schon früher, z. B. in der Arraser Passion, die gleiche Verwendung gefunden hatte. Er ist einer Predigt Bernhards von Clairvaux über Psalm 85, Vers 11, entnommen (s. die Tafel bei S. 146). Barmherzigkeit bittet Gott den Vater, er möge sich der sündigen Menschheit erbarmen. Sie führt einen langen Streit mit Gerechtigkeit, die sich ihrem Verlangen widersetzt. Wahrheit tritt auf die Seite der Gerechtigkeit, Friede auf die Seite der Barmherzigkeit. Da Gerechtigkeit darauf beharrt, daß eine Sühne erfolge, so wird Weisheit befragt, worin diese Sühne zu bestehen habe. Sie entscheidet: in der Menschwerdung und Opferung einer der drei Personen der Dreieinigkeit, und begründet ausführlich, weshalb gerade Gott der Sohn dieses übernehmen müsse. Auch im Verlauf des Stückes wird auf diese Allegorie Bezug genommen. Als Christus im Garten Gethsemane betet, der Kelch möge an ihm vorübergehen, bittet Gott-Vater, dem sich Barmherzigkeit anschließt, die Gerechtigkeit, dem Sohne den Tod am Kreuze zu ersparen; doch vergebens: sie muß darauf bestehen. Endlich am Schlusse des Ganzen treten die fünf Gestalten nochmals auf nebst Gott-Vater und Jesus. Gerechtigkeit erklärt sich für völlig befriedigt. Es erfüllt sich das Wort des Psalmisten, indem Barmherzigkeit und Wahrheit einander umarmen, Friede und Gerechtigkeit sich den Versöhnungskuß geben.

Greban ist äußerst wortreich. Er liebt es, die lehrhaften Partien und lyrischen Szenen weit auszuspinnen. Charakteristisch für ihn ist, daß er fortlaufend auf die Hölle Bezug nimmt und bei jedem wichtigeren Vorkommnis den Eindruck schildert, den es in der Hölle hervorruft. Aus den Apokryphen hat er nicht viel genommen, wenn er auch mit seiner Behauptung, sie ganz beiseite gelassen zu haben, zu weit geht. Anerkennung verdient, daß er das Komische und Derbe innerhalb gewisser Schranken hält, und daß ihm in den lyrischen Teilen wenigstens stellenweise ein Ton ergreifender Innigkeit zu Gebote steht.

Von den Zeitgenossen wurde er aufs höchste bewundert, und wir haben nicht weniger als vier spätere Bearbeitungen seines Passionsspiels. Unter ihnen ist die bedeutendste die des Jean Michel, Stadtarztes zu Angers (gestorben 1501), die daselbst im August 1486 gespielt wurde und im Druck fünfzehn Auflagen erlebte. Hier ist der Text zwar um die Auferstehung verkürzt, die Michel schon in einem besonderen Mystère bearbeitet hatte, aber sonst bedeutend erweitert. Aus den Apokryphen und Legenden, die sein Vorgänger verschmähte, hat er mit vollen Händen geschöpft. Für die große Beliebtheit der Bearbeitung Michels spricht nichts so sehr, als daß selbst die Pariser Confrères de la Passion den von ihnen bis dahin gespielten Text, wahrscheinlich Grebans Passion, durch Michels neue Bearbeitung ersetzten.

Arnoul Greban hatte einen Bruder Simon Greban, der gleich ihm in Le Mans eine Pfründe besaß und dort gestorben ist. Nach einem Dokument von 1468 war er Sekretär beim Grafen Charles du Maine, einem Bruder des Königs René, dem dieser sein „Buch der Turniere“ zugeeignet hatte. Simon hat mit der Beihilfe seines Bruders den Inhalt der Apostelgeschichte zu einem Mystère (les Actes des Apôtres) verarbeitet, das fast 62,000 Verse umspannt. Es ist vieles aus anderen Quellen hinzugethan: die ferneren Schicksale der Apostel und die gleichzeitige römische Kaisergeschichte. Das Mystère, in dem 494 Personen auftreten, ist 1536 in Bourges vierzig Tage lang gespielt und mehrmals gedruckt worden.

Nicht ganz so umfangreich, aber doch von stattlicher Länge ist das Mystère vom Alten Testament (le Mistére du viel testament): es zählt 49,386 Verse. Es scheint in Paris entstanden zu sein; jedenfalls ist es dort von den Confrères aufgeführt worden. Es ist ein sogenanntes Kollektivmysterium, insofern es sich aus einer Reihe verschiedener Stücke zusammensetzt, die keine notwendige Einheit bilden, von mehreren Verfassern herrühren und auch vielfach selbständig aufgeführt und selbständig veröffentlicht worden sind. Auch das Ganze liegt in drei Ausgaben aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts vor. Hervorgegangen ist die Dichtung aus dem Prophetenspiel: das alte Testament ist nur um des neuen willen da. Viele Ereignisse werden als vorbildlich für Begebenheiten des Neuen Testamentes bezeichnet und aus diesem Gesichtspunkte für notwendig erklärt. Ein Beispiel dafür, wie sklavisch man sich zuweilen an den Bibeltext anlehnte, ist das Blut Abels, das, da es zum Himmel schreien muß, von einem versteckt gehaltenen Schauspieler dargestellt wurde. Der erste Teil, der am umfangreichsten ist, geht bis Salomo, dann folgen noch sechs Teile: Hiob (dem auch ein selbständiges Mystère gewidmet ist), Tobias, Daniel, Judith, Esther, die Sibyllen. Das „Alte Testament“ wurde noch 1542 von den Confrères in Paris in etwa zwanzig Vorstellungen gespielt. Der Preis einer Eintrittskarte betrug zwei Sous für die Person.

Das „Mirakel von der heiligen Hostie“ (le Jeu et Mystère de la sainte hostie), das 1444 in Paris aufgeführt wurde, nimmt eine gesonderte Stellung ein. Es knüpft an ein Wunder an, das in Paris im 13. Jahrhundert geschehen sein soll. Eine Confrérie, die zur Erinnerung an das Wunder gestiftet wurde, hat ohne Zweifel die Abfassung des Dramas veranlaßt.

Eine Frau hat in der Not ihren Rock beim Juden versetzt und erbittet ihn für das Osterfest zurück. Der Jude will ihn nur herausgeben, wenn sie ihm die Hostie mitbringt, die sie in der Kirche erhält. Der Jude sucht die Hostie auf alle möglichen Weisen zu zerstören, doch gelingt es ihm nicht. Nur Blut sieht er aus ihr hervorströmen. Nachdem ihn seine Familie vergebens beschworen hat, von seinem unsinnigen Beginnen zu lassen, wird die Hostie von seinem Sohn einem Priester zugestellt. Die Sache wird ruchbar. Der Jude wird verbrannt, seine Familie getauft. Zum Schluß wird noch das unglückliche Ende der Frau erzählt, welche die Hostie entwendet hatte.

Auch eine Anzahl Heiligenlegenden sind dramatisch dargestellt worden. Hier sei wieder an die erwähnte Sammlung (vgl. S. 292) erinnert, die unter elf Mysterien sieben Legenden enthält. Im ganzen sind etwa drei Dutzend erhalten. Nur von den wenigsten sind die Verfasser bekannt; so wissen wir, daß Jean le Prieur im Auftrag König Renés die poetische Legende von „Barlaam und Josaphat" (vgl. S. 206) auf die Bühne gebracht hat.

Noch bekannter ist Andrieu de la Vigne (1457—1527) aus La Rochelle. Nachdem er in Paris Jura studiert hatte und Clerc der Basoche geworden war, erhielt er von den Bürgern von Seurre 1496 den Auftrag, das Leben des heiligen Martin zu einer Aufführung herzurichten. Es wurde schon erwähnt, daß er fünf Wochen nach der Bestellung sein Manuskript ablieferte. Die Aufführung dauerte drei Tage. Zweihundert Schauspieler wirkten dabei mit, darunter zwei Bossuet, wahrscheinlich Vorfahren des großen Kanzelredners, dessen Familie aus Seurre stammte. Andrieu war Sekretär des Herzogs Philibert des Schönen von Savoyen und trat dann in den Dienst der Königin Anna von Bretagne. Karl VIII., der ihn zu seinem Hofdichter (facteur du roi) ernannt hatte, nahm ihn mit nach Neapel (1494—95) und ließ ihn die „Reise nach Neapel" (Voyage de Naples) in Versen beschreiben, die er nach des Königs Tode seinem großen Werke „Vergier d'honneur" (Garten der Ehre) einverleibte. Von ihm sind auch zahlreiche kleinere Gedichte verfaßt, Balladen, Rondeaux, Complaintes und andere. Vor dem Martinsspiel war in Seurre auch eine von ihm verfaßte Farce („Der Müller") gespielt worden, die an Derbheit nichts zu wünschen ließ. Auf das Mystère folgt die Moralität vom Blinden und Lahmen, die ein von Martins Reliquien bewirktes Wunder darstellt.

Endlich seien noch zwei Mysterien vom heiligen Ludwig angeführt, von denen das jüngere den noch zu erwähnenden Dichter Gringore zum Verfasser hat. Das ältere ist von einiger Wichtigkeit, weil es das einzige Mystère ist, von dem uns ausdrücklich überliefert wird, daß es der Confrarie de la passion gehörte. Es ist recht trivial gehalten und erhebt sich nicht über das hausbackene Niveau der Verfallzeit. Leider ist nicht Joinville als Quelle benutzt, sondern das lateinische Leben Ludwigs IX. von Wilhelm von Chartres. Die darin auftretenden Engländer radebrechen ein entstelltes Französisch, das mit derben Flüchen untermischt ist.

Von weltlichen Mysterien (mystères profanes) sind nur zwei erhalten. Das eine, das dicht an der Grenze des Geistlichen steht, behandelt eine Begebenheit aus der Zeitgeschichte, die Befreiung der von dem englischen Heere belagerten Stadt Orléans durch die heldenmütige Jungfrau (1429), das andere einen antikheidnischen Stoff, die Zerstörung von Troja.

Das Mystère von der „Belagerung von Orléans" (le mystère du siége d'Orléans, 20,529 Verse) muß wenige Jahre nach dem Ereignis verfaßt sein, auch wenn es uns nur in einer um ein paar Jahrzehnte jüngeren Bearbeitung erhalten ist. Es findet sich darin eine Anspielung an das Dankfest, das man am Tage des Entsatzes der Stadt (8. Mai) zu begehen pflegte, und das man z. B. 1435 und 1439 mit Aufführungen verschönte, die wohl in lebenden Bildern bestanden. Das erhaltene Mystère scheint in seinem zweiten Teile, der älter als der erste ist, vor 1439 verfaßt zu sein, weil die Bezeichnung des Bastards von Orléans als Grafen Dunois darin

noch fehlt. Das Mystère macht vielfach den Eindruck einer versifizierten Chronik. Das Stück hat auch als Geschichtsquelle einigen Wert. Der Dichter ist von warmer Heimatsliebe beseelt und schildert die Jungfrau von Orléans ohne Überschwenglichkeit. Auch der Engländer John Falstaff (eigentlich Fastolf) tritt in dem Stücke auf, als würdiger Mann und tapferer Ritter. Erst Shakespeare hat, wir wissen nicht warum, den Charakter dieses Mannes, der auch ein französisches Werk (Tignonvilles „Aussprüche der Philosophen“, vgl. S. 240 und 249) ins Englische übertragen ließ, ins Niedrige und Lächerliche gezogen.

Der Verfasser des Spiels von der „Zerstörung Trojas“ (la Destruction de Troie) heißt Jacques Milet (oder Millet). Er studierte in Paris, wo er den Magistergrad erwarb, dann in Orléans, wo er 1450 als Student der Rechte die Abfassung des Werkes begann, an der er zwei Jahre arbeitete. Er starb 1466 in jugendlichem Alter in Paris an der Pest. Das langatmige Drama umfaßt gegen 40,000 Verse und ist in vier journées eingeteilt. Wir können nur eine Aufführung nachweisen; um so größeren Anklang fand es bei der Lesewelt: es ist in zwölf Handschriften erhalten und erlebte ebensoviel Ausgaben im Druck. Milets Hauptquelle ist Guido von Colonna (vgl. S. 125). Er nimmt wie dieser gegen die Griechen Partei. Da Himmel und Hölle hier in Wegfall kommen mußten, hat sich der Dichter wenigstens nach einem Ersatz für das Silete der Engel umgesehen: er gab dafür eingelegte Musikstücke. Wir sind hier schon von der Oper nicht allzuweit mehr entfernt. Der Dichter nennt sein Werk eine Tragödie (transgredie).

Der geringe Anklang, den ernste weltliche Stoffe auf der Mysterienbühne gefunden haben, bildet die Kehrseite des engen Zusammenhanges, in dem dieser ganze Litteraturzweig mit dem religiösen Leben, aus dem er hervorgegangen war, bis zuletzt blieb. Der Ernst war für das geistliche Drama reserviert, das freilich daneben auch für heitere Abwechselung sorgte. Das rein weltliche Element herrschte nur im Dienst der Komik.

Haben die Dichter sich in den Mysterien fast nur in den komischen Auftritten eine freie Gestaltung der Handlung erlaubt und sich im übrigen ziemlich eng an die benutzte Quelle gehalten, so gibt es doch daneben eine Gattung des ernsten Dramas, in der sie die Handlung in ihrer Gesamtheit erfinden, die sogenannten Moralitäten (moralité oder moral), deren uns etwa fünfundsechzig erhalten sind. Es sind dies Stücke, in denen abstrakte Begriffe als allegorische Gestalten auftreten. Die Gattungen sind im Mittelalter nicht streng gesondert, zuweilen werden diese Stücke auch Mysterien genannt. Die Allegorie nahm, wie in der lateinischen Litteratur seit Prudentius, so auch in der französischen des 13. Jahrhunderts breiten Raum ein. Auch die Schilderungen eines Wortstreites (sogenannte desputoisons) zwischen abstrakten oder leblosen Wesen, wie zwischen Seele und Leib, Wasser und Wein, Synagoge und Kirche, Karneval und Fasten, Heller und Schaf, die Kapital und Grundbesitz, Geld- und Naturalwert vertreten, dürfen als Vorstufen der Moralitäten gelten. Der Streit zwischen Winter und Sommer, der in einer Dichtung des 12. Jahrhunderts behandelt ist, weist vielleicht in die graue Vorzeit hinauf, aus der sich ein Kampf zwischen zwei Vermummten, die Winter und Sommer bedeuten, in manchen Landschaften bis in die Gegenwart erhalten hat. Solche Streitgedichte (conflictus) sind in lateinischer Sprache schon unter Karl dem Großen gepflegt worden. Auch sei an das Gedicht auf den 1276 hingerichteten Pierre de la Broche (vgl. S. 280) erinnert, worin Schicksal und Vernunft neben dem Helden zu Worte kommen, und an die „Vier Hofämter“ von Eustache Deschamps (vgl. S. 283). Auch in den Mystères treten öfters allegorische Gestalten auf. So ist in das älteste französische Passionsspiel ein Streit zwischen Kirche und Synagoge eingelegt (vgl. S. 293) und in mehrere Mysterien der Streit und die Versöhnung der vier Tugenden (vgl.

S. 293). Der Ausdruck moralité ist weit älter als das Drama; er bedeutet eine allegorische Auslegung nach der moralischen Seite, von der in den Predigten reichlicher Gebrauch gemacht wurde. Auf den Einfluß einer Predigt Bernhards ist S. 293 hingewiesen. Noch stärker als im Mystère zeigt sich diese Wirkung der Predigt in der moralité.

Man hat verschiedene Gruppen von moralités unterschieden, unter denen zunächst die allgemeinen zu nennen sind, d. h. solche, die den Kampf der Tugenden mit den Lastern im Menschen schildern. Zuweilen tritt der Mensch selbst neben den Abstraktionen auf, sogar in mehreren Gestalten, z. B. als homme juste (gerechter Mensch) und homme mondain (weltlich gesinnter Mensch), die jedoch in dem hier in Betracht kommenden, von einem Kammerdiener Ludwigs XII. verfaßten Stück nie zusammen auftreten, so daß man die Szenen des einen von den Szenen des anderen ganz ablösen kann. Auch Gott, Engel und Teufel treten auf. Die Darstellung der Passion Christi als Prozeß, z. B. zwischen der nature humaine (menschlichen Natur) und der dame débonnaire (Maria) in einem Stück von Jean d'Abondance, ist auch hier beliebt. In zweiter Linie nennen wir die parabolischen Moralitäten, d. h. solche, die Parabeln dramatisieren, wie die Geschichte vom verlornen Sohn, vom reichen Mann und armen Lazarus. Als Vorstufe dieser Gattung kann der halblateinische „Sponsus" des 12. Jahrhunderts (vgl. S. 274) gelten. Drittens gibt es weltliche Moralitäten. Sie sind teils moralisierend und werden dann gern „Spiegel und Muster" (Mirouer et Exemple) betitelt, z. B. die Geschichte eines Bauernmädchens, das, Virginia und Emilia Galotti nicht unähnlich, ihren Vater bittet, sie zu töten, als ihr Herr ihre Ehre bedrängt. Anderenteils sind sie von anderem Charakter, wie wenn Nicolas de la Chesnaye, Professor der Rechte, in der „Verdammung der Gelage" (la Condamnation des Banquets, 1507) die schädlichen Folgen der Unmäßigkeit auftreten läßt, oder wenn Andrieu de la Vigne in der „Ehre der Damen" (l'Honneur des dames) verschiedene Gestalten aus dem „Rosenroman" vorführt. Endlich sind politische Moralitäten zu unterscheiden, die teils einen panegyrischen, teils einen satirischen Charakter haben. Zu jenen gehört die Klage um den Tod Philipps des Guten (La mort du Duc Philippe, 1467), worin Georges Chastellain (vgl. S. 251) Himmel, Erde, die Engel und die Menschheit (les Hommes) auftreten und den Tod des Fürsten beklagen läßt, und „Der Friede von Péronne" (La paix de Péronne) von demselben Hofdichter, 1468 nach dem Friedensschluß zwischen Ludwig XI. und Karl dem Kühnen im Schlosse Aire wirklich in Gegenwart dieser Fürsten vorgetragen, denen der Dichter durch die Personen Herz (Cœur) und Mund (Bouche) die plattesten Schmeicheleien zu Füßen legt.

Von den allgemeinen Moralitäten ist die älteste „Wohlberaten, Übelberaten" (Bien avisé, Mal avisé, gegen 8000 Verse), die 1439 in Rennes aufgeführt wurde.

Wohlberaten und Übelberaten vertreten zwei Seiten der menschlichen Natur, die Neigung zum Guten und den Hang zum Bösen. Jener wendet sich an die Vernunft, die ihn zum Glauben geleitet, der ihn weiter zur Zerknirschung (Contrition) bringt. So führen ihn noch dreizehn personifizierte Begriffe weiter, bis er schließlich in den Armen von Bonne Fin (Gutes Ende) stirbt. Übelberaten schlägt den entgegengesetzten Weg ein. Er läßt sich von Müßiggang und Aufruhr bethören, folgt dann Thorheit, Liederlichkeit, Verzweiflung, Armut, Übler Lage, Diebstahl, um schließlich von Male Fin (Schlimmes Ende) erdrosselt zu werden. Während die Engel die Seele von Wohlberaten zum Himmel tragen, fällt die Seele von Übelberaten den Teufeln zu.

Die älteste politisch-satirische Moralität ist die vom Baseler Konzil (Le concile de Bâle, 1432), die uns nicht vollständig erhalten ist. Man hat sie ohne sicheren Grund Georges Chastellain zugeschrieben, dem unter anderen Obliegenheiten auch die Aufsicht über die theatralischen Aufführungen am Hofe Philipps des Guten übertragen war. Es treten darin als Personen auf:

Konzil, Kirche, Friede, Reform oder Gerechtigkeit, Ketzerei, Frankreich. Der letzten Gestalt sind bewegliche Klagen über die traurigen Zustände des Landes in den Mund gelegt.

Eine ähnliche Tendenz wie „Bien avisé, Mal avisé“ hat die Moralität „Die Kinder von Heutzutage“ (Les enfans de Maintenant), nur daß in dieser nicht der religiöse Standpunkt, sondern der pädagogische und moralische eingenommen wird. Der Verfasser, der sich einen noch Lernenden nennt, hat das Stück für ein Publikum von Schülern geschrieben, wahrscheinlich auch zur Aufführung durch Schüler bestimmt. Seit dem 12. Jahrhundert sind Aufführungen durch Schüler in den Schulen immer von Zeit zu Zeit gepflegt worden, und wir haben noch aus dem Jahre 1512 die Dramatisierung von vier Adventsevangelien, die der Schullehrer Briand in Le Mans für seine Zöglinge geschrieben hat.

Die Enfans de Maintenant heißen Malduict und Finet. Ihr Vater Maintenant ist ein wohlhabender Bauer, der sie zu Instruction (Unterricht) und Discipline (Zucht) in die Schule schickt, was ihnen jedoch nicht gefällt. Sie begeben sich daher zu Jabien (Schon recht), einer Verkörperung der Modelaster. Dieser empfiehlt ihnen, oft zu fluchen, sich recht zu putzen, sich mit Weibern abzugeben, gegen die Leute anmaßend zu sein u. s. w. Er bringt sie zu Luxure. Sie legen sich aufs Karten- und Würfelspiel. Finet verspielt alles und gelangt zu Honte (Schande) und schließlich zu Desespoir (Verzweiflung), während Malduict rechtzeitig umkehrt und sich zu Instruction und Discipline zurückwendet.

Ungeachtet der abstrakten Form und häufig eingelegter und übersetzter lateinischer Sittensprüche sind einige Szenen des Stückes nicht ohne Lebenswahrheit. Das komische Element ist durch einen Narren vertreten, der nirgends in die Handlung eingreift. Das Stück ist aus dem Ende des 15. Jahrhunderts und erwähnt neben dem Lateinischen bereits das Griechische als Unterrichtsgegenstand.

Noch weniger tritt die moralische Tendenz in der „Lockpfeife“ (la Pipée) hervor.

Sie schildert, wie sich junge Leute von hübschen Mädchen bethören lassen, um entweder von ihnen gerupft zu werden oder dauernd ins Garn zu gehen. Gelbschnabel, Grünspecht und Rotkehlchen heißen die drei, die als Vögel in einer Federtracht auftreten und nacheinander von einer drallen, jungen Dirne Namens Gefällige Thorheit gerupft werden. Ihr zur Seite stehen Einbildung und Liebesruhm, der die Liebe in alter Zeit preist und Liebespaare der alten Sage aufzählt. Nachdem die ersten beiden entfedert Abschied genommen haben, wird Rotkehlchen zur Ehe festgehalten. Doch wird die Ehe nicht zwischen ihm und Gefälliger Thorheit geschlossen, sondern zwischen dieser und Einbildung, die ihn auf zeitlebens als Diener annehmen. Gelb und Grün sind die Farben der Narrenkleidung, Rot ist die Farbe der Liebe. Auch der Glückliche bringt es nur dahin, ein Diener der Einbildung und der Gefälligen Thorheit zu werden.

Das komische Drama besteht in den Gattungen der Farce und der Sotie, von denen jene bereits in einem Beispiel aus dem 13. Jahrhundert vertreten ist.

Die Farce (vom lat. farsa für farcta, Partizip von farcire, mit Latein untermengen, eigentlich mit Füllsel stopfen) verdankt ihren Namen, der zuerst 1398 in dem Dokument des Prévôt von Paris (vgl. S. 290) vorkommt, wohl eher einer Untermischung des Textes mit Latein oder mit anderen Sprachen oder auch mit Liedern, die oft als bekannt vorausgesetzt und nur mit dem Anfang bezeichnet werden, als dem Umstand, daß man derartige Stücke zuweilen in ein Mystère oder eine Moralität einschob. Man will den Ursprung der Farce teils auf die Narrenfeste des Mittelalters, teils auf komische Vorträge der Spielleute zurückführen. Beide Ansichten können nebeneinander bestehen; doch findet die zweite in erhaltenen Litteraturdenkmälern eher als die erste eine Stütze.

Narrenfeste wurden im Mittelalter teils am Karneval, teils am Feste der unschuldigen Kinder (28. Dezember) gehalten. Das letztere Fest wurde auch wohl auf andere Tage, z. B. den Tag der drei Könige (6. Januar), verlegt. Bei solchen Festen wurde die Hierarchie auf den Kopf gestellt, Messe und Predigt parodiert, ein Narrenbischof ernannt. Mit ketzerischen

Bestrebungen haben diese Feste gar nichts zu thun; vielmehr spielt so mit dem Heiligen nur der, der sich seines Besitzes vollkommen sicher weiß. Parodien der Messe finden sich z. B. in der Litteratur der Vaganten, und Parodien der Predigt sind uns unter dem Namen Sermon joyeux mehrfach erhalten, z. B. die lustige Predigt vom heiligen Schinken und der heiligen Wurst, von der heiligen Zwiebel, der heiligen Weintraube.

Daß Spielleute dramatische Aufführungen mit verteilten Rollen veranstaltet haben, ist nirgends nachzuweisen. Sie pflegten überhaupt, bevor mehrstimmige Musikkorps auftraten, einzeln, höchstens zu zweien, zu reisen. Wir erfahren verschiedentlich, daß sie Puppenspiele aufführten, doch war der Text schwerlich aufgeschrieben. Jedenfalls ist uns keins erhalten. Wohl aber hat der einzelne Spielmann komische Vorträge teils als Monologe (diese Benennung wird freilich erst im 15. Jahrhundert üblich), teils als Dialoge mit Stimmenwechsel zum besten gegeben. Ein Prosastück dieser Art aus dem 13. Jahrhundert ist das „Lärmen der Welt“ (Riote del monde).

„Ich ritt gerade von Amiens nach Corbie; da begegnete ich dem König und seinem Gefolge. ‚Wem gehörst du?‘, sagte er. ‚Herr, ich gehöre meinem Herrn.‘ — ‚Wer ist dein Herr?‘ — ‚Der Gatte meiner Herrin.‘ — ‚Wer ist deine Herrin?‘ — ‚Die Frau meines Herrn.‘ — ‚Wie heißest du?‘ — ‚Gerade so wie mein Pate.‘ — ‚Wie heißt dein Pate?‘ — ‚Gerade so wie ich.‘ — ‚Wohin gehst du?‘ — ‚Ich gehe hierhin.‘ — ‚Woher kommst du?‘ — ‚Ich komme dorther.‘ — ‚Woher bist du?‘ — ‚Aus unserer Stadt.‘ — ‚Wo liegt deine Stadt?‘ — ‚Rings um die Kirche.‘ — ‚Wo liegt die Kirche?‘ — ‚Auf dem Kirchhof.‘ — ‚Wo ist der Kirchhof?‘ — ‚Auf der Erde.‘ — ‚Wo liegt diese Erde?‘ — ‚Auf dem Wasser.‘ — ‚Wie heißt man das Wasser?‘ — ‚Man heißt es gar nicht; es kommt schon ungeheißen‘ u. s. w.“

Ein ebenso altes, in Versen abgefaßtes Stück ist „Cortois von Arras“ (Cortois d'Arras) benannt und behandelt die Geschichte vom verlornen Sohn. Es ist offenbar wie die „Riote“ zum Einzelvortrage mit Stimmenwechsel bestimmt gewesen, nicht zur Aufführung als Schauspiel. Es zeigt eine ganz virtuose Beherrschung der Form, wechselnde Versmaße (sechszeilige Strophen teils mit zwei, teils mit drei Reimen, einreimige Strophen aus vier Alexandrinern, Reimpaare aus Achtsilblern) und dabei eine Lebendigkeit der Schilderung von packender Kraft.

Ein Monolog, der für uns deshalb von Interesse ist, weil er mit dem Mystère vom heiligen Ludwig (vgl. S. 295) fast das einzige Stück ist, von dem wir wissen, daß es im Hause der Confrères gespielt worden ist, „Der durchreisende Pilger“ (Le Pelerin passant), von Pierre Taserye (1504), zeichnet den König und andere hohe Personen unter dem Bilde von Wirtshausschildern.

Der Pilger verweilt im Schild von Frankreich, wo der Wirt (d. h. der König) überaus geizig ist, im Schild von Bretagne (d. h. bei der Königin), wo man nur Bretonen gut aufnimmt, im Delfin (d. h. beim Dauphin, dem späteren Franz I.), endlich im roten Hut, d. h. beim Kardinal-Minister von Amboise.

Wie sich aus solchen Anfängen die Farce entwickelt haben mag, darüber lassen sich nur Vermutungen hegen. Wir besitzen im ganzen etwa 150 Farcen. Eine handschriftliche Sammlung des 15. Jahrhunderts, die dem Herzog Lavallière gehörte und danach benannt wird, umfaßt 48 Farcen unter 74 Stücken; sie stammt aus Rouen. Von gedruckten Stücken war nur wenig bekannt, als 1845 in Berlin plötzlich auf einem Boden 64 Einzelwerke (darunter 51 Farcen), zu einem Sammelband vereinigt, gefunden wurden, die mit Ausnahme von sechsen sonst ganz unbekannt waren. Die meisten waren in Lyon gedruckt, die datierten zwischen 1542 und 1548. Die Sammlung gehört jetzt dem Britischen Museum in London.

Man spielte Farcen zunächst zur Fastnacht, dann aber auch bei Festlichkeiten der Städte oder Zünfte, bei Hochzeiten und dergleichen. Einigen Farcen lagen Schwänke zu Grunde, die zum Teil auch in altfranzösischen Fablels wiederkehren, doch sind im ganzen nur fünfzehn

Farcen in der älteren Schwanklitteratur nachzuweisen. Die Ansicht, die Farce sei aus einer Dramatisierung des Fablels hervorgegangen, ist als unberechtigt längst aufgegeben. Die Grenze gegen die Sotie ist keine ganz feste: auch die Farce bringt häufig satirische oder politische Anspielungen, ja bei einigen bildet die Satire den Kern der Handlung. Von stehenden Figuren ist nur der badin zu nennen, der aufgeblasene Dummkopf, der in bestimmter Tracht auftrat.

Eine politische Farce ist z. B. „Besser als-vorher" (Mieulx que devant), die sich als bergerie (Schäferspiel) bezeichnet. Sie ist, unter Karl VII. entstanden, in Achtsilblern gedichtet, die zum Teil zu Rondels geordnet sind, welche aus kurzen Wechselreden bestehen. Öfter sind, wie auch in die Mysteres, Schweifreimstrophen aus fünfsilbigen Versen eingelegt.

Es treten vier Personen auf: Flaches Land, Betrübtes Volk, eine Schäferin und Besser-als-vorher. Die beiden ersten schildern im Gespräch den traurigen Zustand, unter dem das Land in den Nachwehen des hundertjährigen Krieges mit England zu leiden hat. Zügellose bewaffnete Banden ziehen umher und plündern. Dann kommt die Schäferin, die sich Gute Hoffnung nennt, und Besser-als-vorher, der erklärt, er folge Roger Bontemps und wolle sie vor Erpressungen und Bewaffneten beschützen.

Hier finden wir den Typus des behäbigen sorglosen Bürgers als Roger Bontemps bezeichnet, wie er in den Gedichten des Königs René und noch im 16. Jahrhundert öfters vorkommt.

Das Stück ist so ernst gehalten, daß man sich wundert, es am Ende des Druckes auch als Farce bezeichnet zu sehen. Besser paßt dieser Name auf „Das Waschfaß" (le Cuvier), dessen Inhalt ein weitverbreiteter, schon im Sanskrit ähnlich erzählter Schwank bildet.

Hier treten nur drei Personen auf: Jaquinot mit Frau und Schwiegermutter. Er beklagt sich über die schlechte Behandlung. Zu dieser Ehe habe ihn der Teufel gebracht. Die Frauen verlangen von ihm, er solle seine häuslichen Pflichten in einer Liste zusammenstellen und diktieren ihm: Zuerst aufstehen, um die erste Tagesarbeit zu thun, nachts das Kind wiegen und herumtragen, wenn es schreit, Mehl beuteln, backen, waschen und laugen, früh morgens das Bett machen, Wasser sieden, die Küche reinigen, die Windeln waschen. Zuletzt muß Jaquinot als Beweis seines Einverständnisses unterzeichnen. Er erklärt, nun auch weiter nichts thun zu wollen, als was in seiner Liste steht. Als er bald darauf Wäsche über dem Waschfaß auswringen muß, während seine Frau auf der anderen Seite des Gefäßes steht und wringt, läßt er sein Ende plötzlich los, die Frau stürzt in das Waschfaß und fleht ihn jammernd an, ihr herauszuhelfen. Er aber erklärt immer aufs neue: „In meiner Liste steht das nicht." (Cela n'est point a mon rollet, was zum geflügelten Worte geworden ist.) Er liest ihr die ganze Liste vor: der Refrain bleibt derselbe. Auch als die Mutter hinzukommt, will er seiner Frau erst dann die Hand reichen, um ihr aus dem Fasse zu helfen, als sie verspricht, ihn hinfort nicht als Knecht, sondern als Herrn des Hauses zu behandeln.

Anonym wie das „Waschfaß" ist auch die Perle aller Farcen, „Meister Pathelin" (Maistre Pathelin), der in moderner Bearbeitung auch heute noch auf dem Théâtre français gegeben wird, wo man mit Entzücken ein Stück fünfzehntes Jahrhundert lebendig werden sieht. Es handelt sich, wie vielfach auch in den Moralitäten und in anderen Farcen, um einen Prozeß. Der Einfluß der Basochen (vgl. S. 291) auf die Entwickelung dieser Stücke ist nicht zu verkennen. „Meister Pathelin" ist um 1465 wahrscheinlich in Rouen verfaßt, wo auch die erste, leider undatierte Ausgabe erschienen ist, auf die bis zum Ende des 15. Jahrhunderts noch vierundzwanzig weitere folgten.

Der Advokat Pathelin klagt mit seiner Frau über die geringen Einnahmen. Obgleich er kein Geld hat, will er bei einem Tuchhändler auf dem Jahrmarkt ein Stück Zeug kaufen, um daraus Kleider für seine Frau und für sich selbst zu machen. Er bringt auch den Kaufmann dahin, daß er ihm sechs Ellen Tuch für neun Franken — sie sind freilich nicht so viel wert, der Kaufmann versteht sich auf seinen Vorteil — überläßt; die Summe verspricht er ihm sogleich in seiner Wohnung einzuhändigen. Pathelin entfernt sich mit dem gekauften Stoff und gibt dann seiner Frau den Plan an, wie er den Händler zu betrügen gedenkt: er will sich ins Bett legen und sich schwer krank stellen. Wenn der Kaufmann kommt, soll die Frau zu ihm sagen: „Sprecht leise, mein Mann ist schon seit sechs Wochen krank." Behauptet der

Händler dann, ihn eben erst in seinem Laden gesehen zu haben, soll sie sagen: „Ach, es ist jetzt nicht Zeit, Scherze zu treiben." Der Plan wird ausgeführt. Der Händler kommt, Pathelin liegt im Bett und redet in Fieberphantasien erst Französisch, dann Limousinisch, dann Picardisch, dann Vlämisch, dann Normannisch, dann Bretonisch, schließlich Lothringisch, was seine Frau damit erklärt, daß er einen Oheim in Limousin, eine Picardin zur Mutter habe u. s. w.; Pathelin spielt so täuschend den Todkranken, daß der Kaufmann an sich selbst irre wird. Als er endlich gegangen ist, kommt als Klient Pathelins Thibaut Aignelet. Es ist der Schäfer des Kaufmanns, dem sein Herr den ausbedungenen Lohn nicht voll bezahlte, und der sich dadurch schadlos hielt, daß er eine Anzahl Schafe der ihm anvertrauten Herde eins nach dem anderen schlachtete und verspeiste, vorgebend, sie seien an einer Krankheit gestorben. Da dies seinem Herrn hinterbracht und dieser gegen ihn klagbar geworden ist, so bittet er den Advokaten, ihm gegen gute Bezahlung aus der Verlegenheit zu helfen. Der Advokat rät ihm, vor Gericht sich blödsinnig zu stellen und auf alle Fragen nur mit Bäh! zu antworten. Der Kläger wird infolgedessen abgewiesen, zumal da er beim Anblick Pathelins, den er eben erst sterbend im Bette gesehen hatte, die Erinnerung an die neun Franken, um die er geprellt wurde, nicht unterdrücken kann und durch Hineinziehen dieser Geschichte den Richter verwirrt. Der freigesprochene Schäfer aber antwortet, als Pathelin von ihm seine Bezahlung verlangt, auch nur mit Bäh! und überlistet so den Listigen.

Der unvergleichliche Erfolg dieser Posse erklärt sich aus der überwältigenden Komik, die nicht in gelegentlichen witzigen Bemerkungen besteht, sondern stets mit den Situationen und Charakteren gegeben ist. Von den Nachahmungen und Fortsetzungen, die das Stück fand, sei wenigstens an den „Neuen Pathelin" (Nouveau Pathelin) gedacht, an dessen Inhalt schon der Stoff eines Fablels erinnert.

Hier kauft Pathelin bei einem Pelzhändler einen Pelz, angeblich für einen Priester, der gerade beim Gottesdienst funktioniert, und dem er zuflüstert, der Pelzhändler, der zur Beichte komme, sei verrückt. Als sich nun Pathelin mit dem Pelz entfernt hat, will der Priester dem Kaufmann durchaus die Beichte abnehmen, während dieser nur Bezahlung seines Pelzes begehrt, in den Augen jenes ein deutliches Zeichen von Verrücktheit.

Im 16. Jahrhundert wird die Farce vielfach in die konfessionellen Streitigkeiten hineingezogen, hauptsächlich von protestantischer Seite. Im Jahre 1523, oder bald nachher, ist die Farce „Die falschen Theologen" (Les théologastres) verfaßt. Sie zeigt uns anschaulich das Schwanken, in das der Reformationsgedanke bei seinem ersten Aufkeimen zahlreiche Gemüter versetzte, von denen viele noch eine Neugestaltung der Kirche ohne Spaltung der Bekenntnisse für möglich hielten.

Théologastre verdächtigt bei Fratres das ihm unbekannte Griechisch als ketzerisch, während Fratres an nichts als an der Einsammlung des Zehnten Interesse nimmt; sie beweisen sich also beide als „falsche" Theologen. Nun ruft der erkrankte Glaube die Vernunft zu Hilfe; da diese jedoch in Deutschland bei Luther ist, so verlangt jener den Text der Heiligen Schrift. Mit scholastischen Kommentaren, die man ihm anbietet, ist ihm nicht gedient: er will sich nur dem Text anvertrauen. Théologastre und Fratres lassen diesen ruhig kommen, da sie ihn nie gesehen haben und nicht erkennen, wie er in einem traurigen Zustand, lahm, heiser, zerschunden auftritt. Vernunft kommt mit ihm und seufzt über die Gefangennahme Berquins (1529 in Paris als Ketzer verbrannt). Zuletzt kommt der Deutsche Mercur, der weder Lutheraner noch Sorbonnist sein will, sondern Christ schlechtweg, den Text von den Glossen der Sorbonne reinigen läßt und dann den Glauben damit heilt. Vom Papst ist hier gar keine Rede; dagegen werden am Schluß Erasmus und „der große Geist Fabri" (Lefèvre, der die Bibel ins Französische übersetzte) mit Ehrfurcht genannt.

Ein fruchtbarer Farcendichter war Jean von Abondance (in Savoyen), Mitglied der Basoche und Notar zu Pont-Saint-Esprit. Von seinen Farcen (auch ein Mystère und eine Moralité rühren von ihm her) ist die beste die „Farce de la cornette" (d. h. „spitze Mütze"), aus der Molière eine Stelle im „Geizhals" (II, 3) nachgeahmt hat. Sie schildert die Ehe eines alten Herrn mit einer jungen Frau; eine glückliche Ehe, wenigstens sind beide Teile darin zufrieden.

Um diese Zeit werden auch einige Schauspieler berühmt, freilich nur auf dem Gebiete des Komischen. So Gaultier Garguille, dessen Name später von anderen aufgenommen und zu einer festen Rolle wurde, und Jean du Pontalais. Dieser hieß eigentlich Jean de l'Espine. Er nannte sich du Pontalais von einer Brücke über einen Abzugskanal am Fischmarkt in Paris, an der er sein Gerüst aufschlug, und war unter diesem Namen schon 1512 im „Prince des sots“ aufgetreten. 1516 wurde er mit zwei anderen Schauspielern verhaftet, weil sie die Königin Mutter unter dem Namen Mère sotte dargestellt und behauptet haben sollten, daß sie den Staat plündere und aussauge. Er gehörte zu den Enfants sans souci und trat auch als sot auf. Er muß sehr beliebt gewesen sein, da zahlreiche Anekdoten von ihm erzählt werden. Von seinen Farcen scheint nichts erhalten zu sein. Doch werden ihm wohl mit Recht „Songecreux' Gegenreden“ (Contredicts de Songecreux, Paris 1529; er hatte sich diesen Beinamen zugelegt, den freilich andere auch führten) zugeschrieben, eine Satire, welche die Ehe dem Tode gleichstellt, nur daß sie an Dauer ihn weit übertreffe, das Weib mit all seinen Schwächen schildert und den wahren Adel nicht in Frauenberückung und Hasardspielen, Pferdekäufen und Ehrenhändeln bestehen läßt, sondern in der Bethätigung edler Eigenschaften. Sie zeugt von sicherer Beobachtung des Lebens und besitzt eine gewaltige Kraft des Ausdrucks.

Von der Farce hat sich nicht lange vor der Mitte des 15. Jahrhunderts die Sotie abgezweigt. Doch werden die beiden Gattungen nicht immer streng auseinandergehalten. Die Sotie war ursprünglich nichts als eine Parade (Clownszene) ohne Handlung. Es treten darin verschiedene sots auf, die sich in einem zusammenhangslosen Gespräch unterhalten, das auch als pois pilés (gestampfte Erbsen) bezeichnet wird und an die altfranzösische Fatrasie (vgl. S. 235) und die schon vor Marot bekannte, aber doch erst durch ihn in Schwang gebrachte „Epître du coq à l'âne“ (Brief des Hahns an den Esel) erinnert. Dieses Gespräch war voller Witze und reich an Anspielungen, oft von rein lokalem Interesse. Die Sotie ist im Gegensatz zur Farce stets satirisch. Bei den Aufführungen der Enfants sans souci wurde gern eine Sotie, der zuweilen noch ein komischer Monolog oder eine lustige Predigt folgte, dem Hauptstück, Mystère oder Moralität, vorausgeschickt, während eine Farce den Schluß bildete. Es sind uns etwas mehr als zwei Dutzend Sotien erhalten, von denen die meisten erst aus dem 16. Jahrhundert herrühren. In manchen treten auch allegorische Gestalten auf, wie die Zeit oder die Welt. Einige enthalten eine ausgeführtere Handlung, wie die berühmte Sotie des Gringore (vgl. S. 305).

Eine der bekanntesten ist betitelt „Kleine Gespräche“ (Menus propos) und wurde zuerst 1461 in Rouen aufgeführt. Ihr Verfasser war wahrscheinlich der Schauspieler Cardinot. Es treten nur drei Personen auf, die der Erste, Zweite, Dritte heißen und immer in dieser Reihenfolge abwechselnd kurze Sätze sprechen, die untereinander in keinem Zusammenhang stehen. Die Versform ist der Achtsilbler mit Reimbrechung. Zu Anfang sprechen die drei ein Rondeau. Was sie sagen, sind meist Sprichwörter oder Trivialitäten. Z. B.:

Der Erste.
Gern sagt man, daß den Text verdirbt
Von Orléans der Kommentar.[1]

Der Zweite.
Unzweifelhaft ist eines wahr:
Der Kalbsfuß ist kein Eingeweide.

---

[1] Ausspruch eines berühmten Juristen, auf die „Glosa Aurelianensis“ (eine Erklärung des Corpus Juris) bezüglich.

Der Dritte.
Tanz' ich, so hüpf' ich, springe, schreite,
Als hätt' ich Nesseln im Gesäß.

Eine Sotie mit fortschreitender Handlung ist „Welt und Mißbrauch“ (Monde et Abuz), Ende 1513 oder Anfang 1514 entstanden.

Die Welt ist alt und müde. Mißbrauch naht ihr und schläfert sie ein. Er klopft an einen Baum, und Sot dissolu (der liederliche Narr), als Geistlicher gekleidet, tritt heraus; dann klopft er an mehrere andere Bäume, und Sot glorieux (der prahlerische Narr), als Soldat gekleidet, Sot corrompu (bestechlicher Narr), ein Jurist, Sot Trompeur (betrügerischer Narr), als Kaufmann, Sot Ignorant (unwissender Narr), als Bauer, und Sotte Folle (tolle Närrin), als Personifikation des Weibes, treten heraus. Letztere fragt, wer der Schläfer sei, und rät, als sie erfahren hat, es sei die alte Welt, sie zu scheren. Nach der Schur aber mißfällt die Welt noch mehr und wird vertrieben. Baumeister Mißbrauch wird ersucht, eine neue Welt zu errichten. Da jeder ihr eine andere Grundlage zu geben wünscht, wird schließlich Confusion als Basis genommen. Der erste Pfeiler, der des Sot Dissolu, wird aus den Steinen Heuchelei, Liederlichkeit, Abtrünnigkeit, Schlüpfrigkeit errichtet, die man an die Stelle der alten Steine Frömmigkeit, Keuschheit, Gehorsam, Gebet bringt u. s. w. Als Sot glorieux den Stein Geiz herbeischafft und den Geiz des Adels beklagt, setzt er hinzu: „Auch das Haupt (d. h. der König) ist nicht frei davon.“ Als der Bau fertig ist, will jeder die Sotte Folle haben; sie verspricht, dem den Vorzug zu geben, der den schönsten Sprung (saut) machen wird. Alles fällt übereinander, und das Gebäude stürzt zusammen. Die Sots machen Mißbrauch Vorwürfe, werden aber von diesem in Confusion — den von den Grundmauern eingeschlossenen Kerker — gesteckt. Zuletzt kommt die alte Welt wieder und richtet warnende Worte an das Publikum.

Von einer Aufführung des Jahres 1503 erzählen uns die Chronisten. Die Königin Anna von Bretagne hatte, als die Ärzte den kranken Ludwig aufgaben, rasch ihre Möbel auf Schiffen die Loire hinab nach Nantes gesandt; doch ließ der Marschall von Rohan als Gegner der Königin die Schiffe in Amboise anhalten, da der König noch am Leben sei. Er wurde in der That wieder gesund. Die Königin ließ den Marschall absetzen und nach Verger in Anjou verbannen. Da spielten beim Einzug der Königin die Basochiens ein anspielungsreiches Stück folgenden Inhalts: ein maréchal (= Hufschmied und Marschall), der einen âne (= Esel und Anna) beschlagen will, erhält von diesem einen so derben Fußtritt, daß er zum „Hof“ hinaus in den Garten (verger) geschleudert wird.

Der letzte bedeutende Vertreter der mittelalterlichen Bühne war der Dichter Pierre Gringore; später gebrauchte er auch die Namensform Gringoire, unter der er in neuerer Zeit durch Victor Hugo und Théodore de Banville aufs neue in weiteren Kreisen bekannt geworden ist. Er war in der Normandie, wahrscheinlich in Caen, zwischen 1475 und 1480 geboren. Sein erstes Gedicht, die „Burg der Arbeit“ (Château de labour), verfaßte er 1499: es schildert allegorisch die Leiden des Ehemannes, der schließlich in der Burg der Arbeit eine Zuflucht findet. Gringore lebte lange in Paris, heiratete am 30. Mai 1518, wurde bald nachher Wappenherold des Herzogs Anton von Lothringen und nahm in diesem Amt den Heroldsnamen Vauldemont an. Er ist Ende 1538 oder Anfang 1539 gestorben. Außer den dramatischen Werken, die ihn berühmt machten, hat er manche andere geschrieben, worin er die Sache Ludwigs XII. gegen den Papst Julius II. vertritt. Dahin gehören die „Thörichten Unternehmungen“ (Folles entreprises, 1505), eine Gedichtsammlung mannigfaltigen Inhaltes, die im Anfang als Ergebnis eines Traumes bezeichnet wird und von allerlei lateinischen Citaten als Randglossen begleitet ist, auf die der Dichter sich viel zu gute thut. In einem anderen Gedichte, das im Herbst 1510 verfaßt und „Die Jagd des Hirsches der Hirsche“ (La Chasse du Cerf des Cerfs) betitelt ist, wird mit dem Hirsch der Hirsche auf Grund eines naheliegenden Wortspiels (servus servorum dei, Diener der Diener Gottes = Titel der Päpste)

der Papst bezeichnet. Die Landhirsche sind die Schweizer, die Seehirsche die Venezianer, Jäger (Francs Veneurs) die Franzosen. Der Hirsch weilt im fetten Walde (la Forêt Grasse, d. h. Bologna, das den Beinamen la Grassa hatte). Eine Versammlung wird erwähnt, die ihn vertreiben will: das Konzil von Pisa 1511. Man glaube indessen nicht, daß Gringores Angriffe auf den Papst in ketzerischen Anschauungen begründet gewesen wären: er zeigt das deutlich genug in seiner Herzog Anton gewidmeten „Schilderung der Ketzer“ (Blazon des hérétiques, 1524), worin er eine Geschichte der Ketzerei entwirft, die mit dem „falschen Luther“ abschließt.

Gringore hat alle Gattungen des mittelalterlichen Schauspiels gepflegt und darf geradezu als Theaterunternehmer von Beruf, der zugleich Theaterdichter war, bezeichnet werden. So kommt er in Pariser städtischen Rechnungen von 1502—15 vor, fast immer neben einem Zimmermann Namens Marchand, der die Holzarbeiten dabei ausführte. 1502 z. B. erhalten die beiden, Dichter (compositeur oder facteur) und Zimmermann, wie sie mit einigen Variationen im Ausdruck, aber immer ganz auf gleicher Stufe, genannt werden, hundert Livres für ein Mystère, das zum Empfang des Legaten am Châtelet in Paris gespielt wurde, wobei sie die Rollen angeordnet, die Personen entsprechend gekleidet und zugleich die nötigen Gerüste angefertigt und das Holz dazu geliefert hatten. Hier, wie in den meisten anderen Fällen, die in den Rechnungen erwähnt werden, beim Einzug des Erzherzogs, des Königs, mehrmals der Königin, handelte es sich offenbar um lebende Bilder, sogenannte mystères mimés. Wir haben aber von Gringore auch ein Mystère mit gesprochenem Text, das „Mystère vom Leben des heiligen Ludwig“ (Mistère de la Vie monseigneur sainct Loys), das er für die Confrérie der Maurer und Zimmerleute in Paris schrieb, und das an dem Tage des Heiligen (11. August) mehrere Jahre hindurch gespielt wurde, so daß alljährlich ein Stück der Dichtung zur Aufführung kam. Dreimal wird am Schluß eines Buches, nämlich des vierten, fünften und achten, auf die Fortsetzung hingewiesen, die erst übers Jahr zur Aufführung gelangen soll; doch wissen wir nicht, ob man jährlich eins der neun Bücher gespielt, oder ob man, was wahrscheinlicher ist, zuweilen mehrere Bücher hintereinander aufgeführt hat. Als Quelle hat Gringore die Chronik von Saint-Denis benutzt. Das ältere Spiel der „Confrères de la Passion“ (vgl. S. 295) scheint er nicht gekannt zu haben. Die Jahre, in denen die Aufführungen stattfanden, lassen sich nicht angeben; doch dürfen sie noch unter die Regierung Ludwigs XII. gesetzt werden. Der Dichter hat Ludwig IX. eine schlichte, würdige Haltung gegeben und ihn gut charakterisiert. Leider hat er auch ein paar allegorische Gestalten auftreten lassen.

Das erste Buch behandelt die Jugend des Königs, das zweite die Verschwörungen der Großen gegen die Krone, das dritte den Krieg Kaiser Friedrichs gegen Frankreich und den Papst, die beiden folgenden den Kreuzzug nach Ägypten und die Rückkehr des Königs. Im sechsten und siebenten Buche wird der Gerechtigkeitssinn des Königs geschildert, im achten sein Kreuzzug nach Tunis und sein Tod, im neunten drei Wunder, die der Heilige nach seinem Tode bewirkt hat.

Der Glanzpunkt aber in Gringores Leben war der Fastnachtstag (24. Februar) des Jahres 1512, wo sein „Spiel des Narrenfürsten“ (Jeu du prince des sots) in Paris an den Hallen aufgeführt wurde. Hier erscheint der Dichter als der Verbündete des Königs, um das Volk mit dem Gedanken zu versöhnen, daß der allerchristlichste König einen Krieg gegen den Papst unternimmt. Ludwig XII. kannte den Wert der öffentlichen Meinung, wußte auch, daß Zwangsmaßregeln oft von dem, was mit ihnen bezweckt wird, das gerade Gegenteil bewirken. Während seine Vorgänger und seine Nachfolger anzügliche Stellen bei theatralischen Aufführungen mit harten Strafen ahndeten, erklärte Ludwig, ihm sei es ganz recht, wenn er aus dem Munde der jungen Leute Mißbräuche am Hofe und im Staate kennen lerne, die ihm

leider von den Beichtvätern und anderen weisen Männern verschwiegen würden. Nur seine Gemahlin, die Königin, setzte er nach Brantôme hinzu, möge man unbehelligt lassen; sonst werde er den, der gegen sie die Ehrfurcht verletze, aufknüpfen lassen.

Papst Julius II. hatte sich nach der Schlacht bei Agnadello (1509) treulos von Ludwig XII. losgesagt und die Parole ausgegeben, die Barbaren, d. h. die Franzosen, müßten aus Italien vertrieben werden. Der König wagte nicht recht, dem Haupt der Christenheit den Krieg zu erklären, und entschloß sich erst zu diesem Schritte, als ihn der französische Klerus, in Tours versammelt, selbst dazu ermutigt hatte. Nun galt es noch, die Sympathie des Volkes zu gewinnen, und dazu sollte Gringore behilflich sein. Für die Freiheiten, die der König ihr gewährte, erwies die Bühne sich dankbar, und so kam jenes wunderliche Bündnis zu stande zwischen dem Träger der Krone und dem Würdenträger der Narrengesellschaft. Denn Gringore gehörte ja zu den Enfants sans souci und bekleidete unter ihnen die Würde der Mère sotte, die unmittelbar unter dem Prince des sots, dem Narrenfürsten, stand (vgl. S. 292).

Das Spiel des Narrenfürsten besteht aus vier Teilen: Cry, Sotie, Moralité, Farce. Der Cry (vgl. S. 285), der höchst witzig in vier Strophen den Narren und Närrinnen von Paris die Aufführung ansagt und mit der eine halbe Strophe füllenden Unterschrift des Narrenfürsten schließt, wurde natürlich bei einem Umzug in den Straßen der Stadt vorgetragen. Von den drei Stücken läßt sich der Inhalt nicht nacherzählen: die Farce („Faire et Dire“, Thun und Sagen) ist voll schmutziger Zweideutigkeiten, die Sotie und Moralité schließen Gespräche über politische Fragen ein, nicht aber eine fortschreitende dramatische Handlung. In der Sotie treten außer drei Sots, die als erster, zweiter, dritter bezeichnet werden, die Sotte commune als Vertreterin des niederen Volkes auf, der Prince des sots, der offenbar den König von Frankreich bedeutet, die Mère sotte, von Gringore gespielt, die über ihrer üblichen Narrenuniform als Mutter Kirche gekleidet war, während Sotte fiance (Närrin Vertrauen) und Sotte occasion (Närrin Gelegenheit) ihr zur Seite stehen. Diese falsche Kirche wird entlarvt, indem ihr das Obergewand abgerissen wird. In der Moralité erscheinen das französische Volk und das italienische Volk als Personen. Papst Julius wird als der halsstarrige Mensch (l'Homme obstiné) auf die Bühne gebracht. Er erklärt, er wolle die Franzosen aus Italien vertreiben und die ganze Welt bevormunden; er läßt sich von Simonie umarmen, der er seine Papstwürde zu verdanken hat. Zuletzt tritt göttliche Strafe (Pugnicion divine) auf und bedroht den wortbrüchigen Papst und die Völker, wenn sie nicht ihren Lastern entsagen wollen.

Nach der Erfindung des Buchdruckes wurden auch die Mysterien dem Druck übergeben. Wir haben gegen fünfzig Mysterien aus dem 15. Jahrhundert, von denen uns siebzehn nur in Drucken, nicht in handschriftlichen Texten, überliefert sind. Im 16. Jahrhundert beginnen die Gebildeten den Mystères ihre Teilnahme zu entziehen, obgleich noch König Franz I., wie einst Karl VI. und Karl VIII., an ihnen großes Gefallen fand.

Im Dezember 1541 wurde in Paris die Aufführung des Alten Testaments eine Zeit lang polizeilich untersagt, weil sie die Sittlichkeit des Volkes gefährde und heilige Gegenstände profaniere. Bald nachher wurde in Paris die Aufführung von Mysterien überhaupt verboten. Die Gelegenheit dazu gab der Einzug der Passionsbrüder in ein neues Gebäude, das Hôtel de Bourgogne in der Rue Mauconseil, wo sie im Jahre 1548 ihr Theater neu einrichten wollten. Als sie damals um Bestätigung ihrer Privilegien nachsuchten, beschloß das Parlament am 17. November 1548, die Aufführung von Mysterien für die Zukunft zu untersagen. Dagegen sollte es den Passionsbrüdern gestattet sein, anständige weltliche Stücke, sogenannte profane Mysterien, aufzuführen. Die Gefahr, welche das religiöse Drama des Mittelalters einschloß, einer Profanierung des Heiligen, war schon durch das Auftreten Gottes im Adamsspiele nahegelegt. Jetzt sucht Maria Gott zur Gnade zu überreden, indem sie ihm die Hände, die ihn pflegten, die Brust, die ihn säugte, zeigt. Einmal wird der Papst, der in den Lehrbüchern

spanischer Theologen aus dieser Zeit Deus papa heißt, der Gott auf Erden genannt. Dergleichen mußte auf ein wahrhaft frommes Gemüt beleidigend und abstoßend wirken.

Die Passionsbrüder begannen in dem neuen Haus ihre Aufführungen; allein der Erfolg blieb aus. Da sie kein Publikum fanden, sahen sie sich gezwungen, ihren Saal an eine Truppe berufsmäßiger Schauspieler zu vermieten. Ihr Eigentumsrecht auf den Saal bestand noch ein Jahrhundert lang, bis nach verschiedenen Streitigkeiten der Confrères mit den Schauspielern 1676 der König die Gesellschaft auflöste.

Was war geschehen, daß man auf einmal die Spiele der Passionsbrüder mit anderen Augen ansah, daß man für abgeschmackt, ja für anstößig hielt, was frühere Generationen ergötzt hatte? Die Reformation hatte das religiöse Gefühl vertieft und verfeinert, der Humanismus in die Adern des abendländischen Lebens den Strom der griechischen Bildung geleitet. Über die erstaunte Welt ging es wie ein leuchtender Morgenschein, und die mittelalterlichen Schatten der ungeschlachten Treuherzigkeit, der frommen Borniertheit, des gutmütigen Ungeschmacks huschten von dannen, den Geist der Mysterien in ihrer Mitte entführend.

Wir haben gesehen, wie der Strom der französischen Litteratur sich aus kleinen Anfängen immer breiter entwickelt hat, wie die ihm parallel gehende lateinische Litteratur nur allmählich zurückgetreten, die provenzalische nach einem kurzen, aber glanzvollen Dasein fast ganz versiegt ist. Am Anfang steht nur nationaler Heldensang, Liebeslyrik und persönliche Satire. Durch das Auftreten mehrerer neuer litterarischer Gattungen wird im 12. Jahrhundert jene Glanzzeit herbeigeführt, in der sich der französische Geist alle Litteraturen des Abendlandes tributpflichtig macht. Damals hatte das Französische auch außerhalb Frankreichs eine große Verbreitung, die aber freilich nicht von Dauer sein sollte. Die Normannen hatten es auf ihren Zügen nach England und nach Unteritalien gebracht. Französische Spielleute sangen auf den Plätzen der oberitalischen Städte ihre Chansons de geste, und das Französische galt im Königreich Jerusalem und im lateinischen Kaisertum als offizielle Sprache. Aber schon mit dem Ende der Kreuzzüge mußte diese Herrschaft der Sprache ihr Ende erreichen, und nach dem „Rosenroman" ist es auch mit der internationalen Bedeutung der französischen Litteratur einstweilen vorbei. In Frankreich selbst aber vollzog sich um 1328 jener Umschwung, durch den statt der Formen des ritterlichen Minnesangs die Formen der bürgerlichen Sängervereine, der Puys, zur Geltung gelangten, die ihrerseits einem ähnlichen, aber noch weit stärkeren Wandel des Geschmacks im 16. Jahrhundert erliegen sollten.

Im 12. Jahrhundert wird noch fast alles in Versen geschrieben. Die Prosa dient, abgesehen von vereinzelten Stücken, die nicht einmal litterarischen Charakter haben, wie dem Jonasbruchstück und den Gesetzen Wilhelms, nur der Übersetzung religiöser, besonders biblischer Schriften. Sie muß sich von der Poesie, wie das Französische vom Latein, ihr Gebiet schrittweise erobern, ein Kampf, der am Ende des 12. Jahrhunderts beginnt und am Anfang des 14. mit dem Sieg der Prosa auf weiten Strecken endet. Der veränderte Geschmack zeigt sich darin, daß ältere Gedichte in Prosa aufgelöst werden. Die Prosaauflösung des Doppelromans „Joseph" und „Merlin" von Robert de Borron ist nicht viel jünger als die gereimte Form. Alte Beispiele sind ferner die Chronik des Henri von Valenciennes und der Roman „Godefroi de Bouillon", die noch vor dem Ende des 13. Jahrhunderts ihrer Verse entkleidet wurden. Das 14. und 15. Jahrhundert schritten auf diesem Wege noch weiter vorwärts, bis Molinet es wagte, sogar die für unübertrefflich gehaltenen Verse des „Rosenromans" anzutasten. Im Anfang

des 14. Jahrhunderts gingen der Roman und die Chronik, die Novelle und der Schwank vom Verse zur Prosa über.

Von den in der Litteratur verwendeten Versarten stehen Achtsilbler, Zehnsilbler und Alexandriner im Vordergrund; sie beherrschen fast die gesamte Litteratur. Das Volksepos ist zunächst in die beiden Formen des Zehnsilblers eingekleidet, von denen der sogenannte archaische schon im 12. Jahrhundert fast außer Gebrauch gesetzt wird. Der Alexandriner tritt um 1100 auf, um in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts dem Zehnsilbler ebenbürtig zu werden und von der Mitte des 13. bis fast ans Ende des 14. Jahrhunderts über ihn zu triumphieren. Dann tritt plötzlich ein Umschwung ein. Die weitschweifigen Epen haben den Alexandriner in Mißkredit gebracht. Der in der Lyrik der Puys bevorzugte, daher vers commun (gewöhnlicher Vers) genannte Zehnsilbler nimmt seine Stelle ein. Der Alexandriner gilt geradezu für das Versmaß einer altfränkischen Vorzeit, bis Ronsard ihn in die verlorenen Ehren wieder einsetzt.

Während die längeren Verse zu einreimigen Strophen (Laissen) verbunden werden, tritt der Achtsilbler fast nur paarweise gereimt (im sogenannten kurzen Reimpaar) auf. Er ist zunächst der Vers der geistlichen und halbgelehrten Dichtung, wobei ihm der paarweise gereimte Sechssilbler nicht lange Konkurrenz macht. Einzelne Geistliche, die die epische Laisse wählen, motivieren dies ausdrücklich damit, daß sie den gottlosen Erzählungen des Volksepos Abbruch thun möchten. Die dem Epos verwandte Reimchronik schwankt zwischen beiden Formen. Unter den antiken Romanen zeigt nur der älteste, der „Alexander", die Laissenform: seine Achtsilbler werden zunächst in Zehnsilbler, diese dann in Alexandriner umgegossen. Für die übrigen Romane, antike, Arthur-, Abenteuerromane, für Fablel und Renartbranche ist das kurze Reimpaar die übliche Form, ebenso für die verschiedenen Gattungen des Dramas, das nur seine lyrischen Stellen in andere Versarten einkleidet. Noch Christine de Pisan hat umfangreiche Werke in kurzen Reimpaaren geschrieben. Dann aber kommt diese Form aus der Mode, und Le Franc faßt 1442 seinen „Champion des dames" in Strophen ab.

Die Handhabung des kurzen Reimpaares war in der vorchristianischen Zeit von kunstloser Einfachheit. Nachdem Christian von Troyes dem Achtsilbler Gewandtheit und Geschmeidigkeit verliehen hatte, suchen die meisten Schriftsteller, die sich dieser Form bedienen, ihn nachzuahmen. Während die ältere Technik die Interpunktion gern an den Schluß des Reimpaares oder doch des Verses verlegt, läßt die neuere den Sinn über die Grenze des Reimpaares oder Verses hinübergreifen (sogenanntes Brechen der Reime). Seit Christian wird die schlichtere Art seltener und nur noch von solchen Schriftstellern angewandt, die des Geschmackes entbehren oder die Form absichtlich vernachlässigen. Die seit dem 16. Jahrhundert beliebteste Form der französischen Dichtung, das Reimpaar aus Langversen, ist vor dem 14. Jahrhundert äußerst selten und auch bis ans Ende unserer Periode nicht allzu häufig. Reimpaare aus Zehnsilblern wendet eine Übersetzung der „Weissagungen Merlins" an, die einem Helias zugeschrieben wird (vgl. S. 157), sowie eine etwas jüngere Übersetzung des Alten Testaments. Beide Texte stammen aus England und gehören wohl noch dem 12. Jahrhundert an. Im 14. Jahrhundert bediente sich Froissart dieser Form für das „Uhrwerk der Minne" (vgl. S. 243). Das Reimpaar aus Alexandrinern findet sich zuerst im „Leben Johannes des Täufers" (vgl. S. 157). Im 13. Jahrhundert hat Philipp de Novaire (vgl. S. 229) ein Gedicht in dieser Form verfaßt. Aus dem 14. Jahrhundert ist die um 1330—34 verfaßte burgundische Dichtung von Gérard de Roussillon (vgl. S. 244) zu nennen. Im 15. Jahrhundert hat König René (gestorben 1480) einige Gedichte in dieser Form geschrieben, die darauf in der neueren Zeit alle anderen Formen überwuchert.

Der Anteil der verschiedenen Stände an der Litteratur ist, da so vieles namenlos überliefert ist, nicht leicht abzuschätzen. Angehörige des Ritterstandes haben sich hauptsächlich um die Lyrik und den Roman Verdienste erworben. Der Bürgerstand nimmt erst vom 13. Jahrhundert an stärkeren Anteil; in der älteren Zeit sind es hauptsächlich Spielleute, die als Verfasser von Chansons de geste und von Reimchroniken auftreten. Der bedeutendste Anteil aber gehört der Geistlichkeit, die sich aus allen übrigen Ständen rekrutierte und insofern die größte Freiheit genoß, als auch der als Leibeigener Geborene bis zu den höchsten kirchlichen Würden gelangen konnte. Die auf lateinischen Quellen beruhende Litteratur, mag sie deren Inhalt frei wiedergeben oder getreu übersetzen, rührt fast durchaus von Geistlichen her, und überhaupt gibt es kein Gebiet mit Einschluß der kriegerischen Chansons de geste und der galanten Minnedichtung, an dessen Ausbildung nicht die Geistlichkeit einen wesentlichen Anteil gehabt hätte.

Die verschiedenen Mundarten erheben in der Litteratur zunächst gleiche Ansprüche. Doch finden wir in dem anglonormannischen Königreich eine Verkehrssprache vor, die sich von der Sprache von Paris und Isle-de-France nur wenig unterscheidet. Da wir gut überlieferte Texte von Isle de-France aus dem 12. Jahrhundert nicht haben, so müssen die normannischen Texte als die ältesten Vertreter der französischen Schriftsprache angesehen werden. Auch die Sprache der Champagne steht der Schriftsprache nicht allzufern. Im 13. Jahrhundert wird die normannische und die champagnische Mundart der Schriftsprache genähert, um im 14. kaum noch Eigentümlichkeiten zu zeigen. Länger halten sich die stärker gefärbten Mundarten, Lothringisch, Wallonisch und das an Schriftwerken überreiche Pikardisch, die bis ins 15. Jahrhundert zu litterarischer Verwendung gelangen, obwohl einzelne Schriftsteller, die ein weiteres Publikum im Auge haben, schon früher die Pariser Sprache annehmen. Die südlichen Provinzen von Poitou bis Savoyen bedienen sich schon im 14. Jahrhundert zu litterarischen Zwecken fast nur der Schriftsprache. Eine Ausnahme, wie wenn der Pfarrer von Sancoins (Macé von La Charité-sur-Loire) in den ersten Jahren des 14. Jahrhunderts die Bibel in die Mundart von Berri überträgt, bestätigt die Regel. Im 15. Jahrhundert schreiben auch Provenzalen, die sich an einen größeren Kreis wenden wollen, französisch; die Mundart bleibt Werken vorbehalten, die für die Orts- und Gaugenossen bestimmt sind. Seitdem verschwinden die Mundarten aus der eigentlichen Litteratur und sinken zu bloßen „Patois" herab.

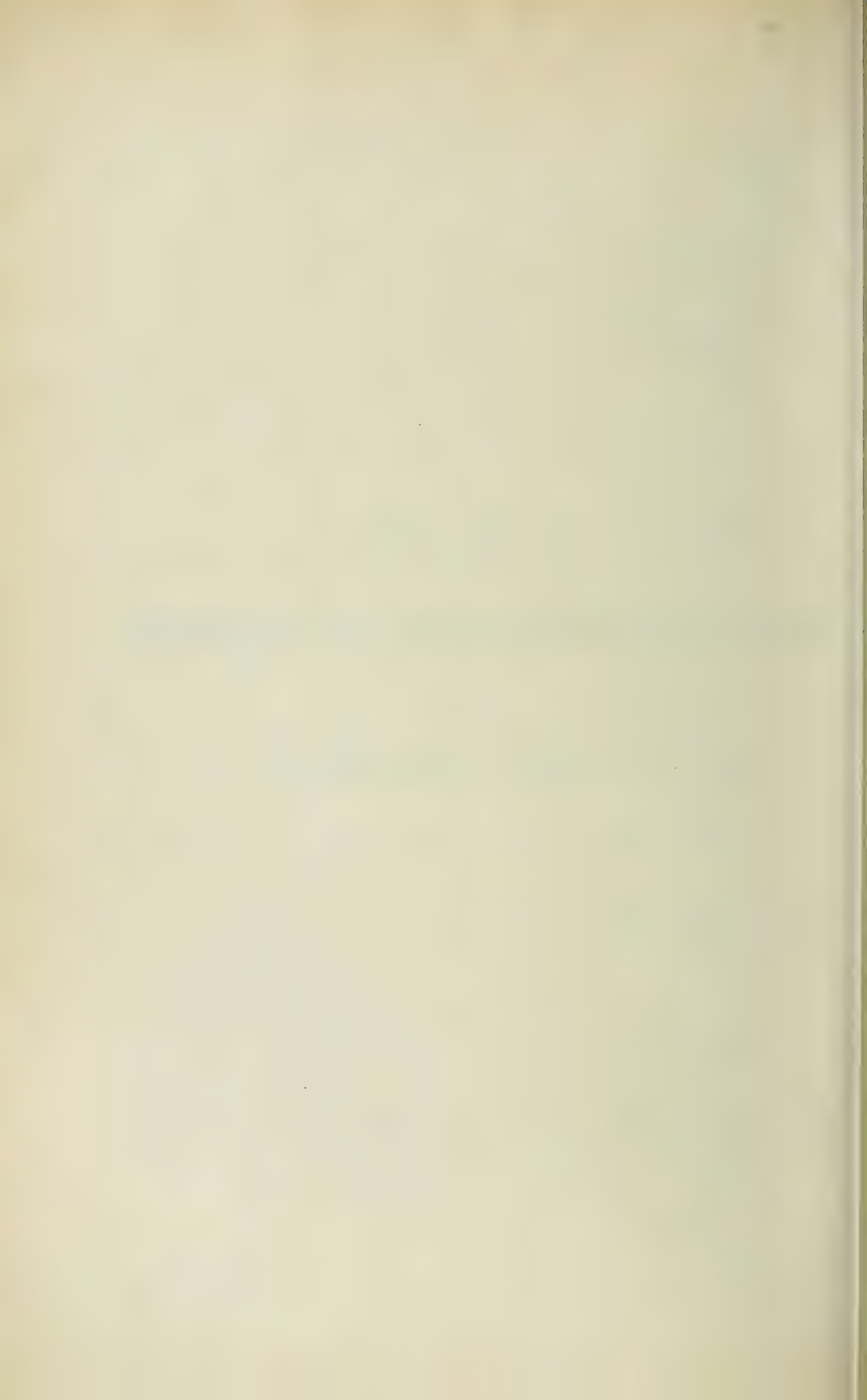
Abgesehen von diesem Vermächtnis einer einheitlichen Sprache war die Hinterlassenschaft des Mittelalters nicht sehr erfreulich. Um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts bewegte sich die Litteratur, die sich selbst überlebt hatte, in längst ausgefahrenen Geleisen, und das Gleiche muß von der ganzen herrschenden Weltanschauung gelten. Hatte diese, infolge des Prinzips, auf allen Gebieten das Überlieferte als etwas unverbrüchlich Festes anzusehen, zwar umfassende Systeme ausgebaut, aber fast nirgends den geistigen Gesichtskreis erweitert, so sollte nun ein anderer, fruchtbarerer Gedanke sich Bahn brechen: der Gedanke, daß es der Menschheit nicht vergönnt sein kann, auf dem sicheren Besitz der vollen Wahrheit behaglich auszuruhen, daß sie das bescheidenere, aber wohl schönere Los zu erfüllen hat, im ewigen Kampf um diesen Besitz fragend und suchend, forschend und ringend, vorwärts zu streben. Dieser Gedanke hat das geistige Leben derartig aufgewühlt, daß die Wellen noch heute hochgehen; er bildet auch bei den wissenschaftlichen, religiösen, politischen Spaltungen der Gegenwart den tiefsten Einschnitt.

Die neuere Zeit.

Vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart.

Von

Prof. Dr. Adolf Birch-Hirschfeld.



IX. Die Zeit König Franz' I. (1515—1550).

1. Renaissance und Reformation.

Die in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts ausgestreuten Samenkörner der humanistischen Wissenschaft keimten, wuchsen und gediehen üppiger unter Ludwig XII. und Franz I.: die italienische Kultur der Renaissance wurde ein Gegenstand wachsender Aufmerksamkeit für die Franzosen, die Krieg und politische Geschäfte oder Reiselust nach Italien führten. Bald ergriff die französischen Könige der Ehrgeiz, es an Bildungseifer den italienischen Fürsten gleichzuthun. Handschriften wurden gesammelt, alte Schriftsteller übersetzt, namhafte Gelehrte nach Frankreich berufen. Unter Ludwig XII. waren die ersten griechischen Bücher in Frankreich gedruckt worden (1507), unter Franz I. aber erhält die heranwachsende Jugend in den Kollegien schon einen humanistischen Unterricht: es bricht sich die Erkenntnis Bahn, daß klassische Studien den Grund jeder höheren Erziehung bilden müssen. Den König selbst erfüllte eine tiefe Achtung für „die guten Wissenschaften" (bonae litterae), und er bewies für sie eine so lebendige Teilnahme, daß die Zeitgenossen von dem Gefühl beherrscht waren, es sei den Wissenschaften nach langer Finsternis unter diesem Könige erst Licht und Würde wiederverliehen worden. Aber nicht bloß Empfänglichkeit für humanistische Anregungen und huldvolles Entgegenkommen hat dem Könige diesen Ruhm verschafft: auch Regierungshandlungen bewiesen, wie thatkräftig er die neue Bildung zu fördern unternahm. Er berief fähige Lehrer der alten Sprachen, wünschte Erasmus zu gewinnen, nahm Castellanus (Du Chastel) als Vorleser an und schätzte vor allem den ersten großen Humanisten Frankreichs, Guillaume Budé (Budaeus. 1467—1540), der sich in seinen Schriften bestrebte, Christentum und Humanismus miteinander zu verbinden und eine für die Allgemeinheit ersprießliche Verwertung der klassischen Studien anzubahnen. Wie Budé in seinen „Kommentarien der griechischen Sprache" (Commentarii linguae graecae, 1529) das wissenschaftliche Studium des Griechischen in Frankreich begründete, so schuf Stephan Dolet (geboren 1509) in seinen „Kommentarien der lateinischen Sprache" (Commentarii linguae latinae, 1536) ein Hauptwerk zur Beförderung der lateinischen Studien. Auf Budés Rat stiftete der König neben der unter geistlicher Bevormundung stehenden Pariser Universität das „königliche Kollegium" (das heutige Collège de France), eine Freistätte für das Studium der drei Sprachen Griechisch, Lateinisch und Hebräisch (Collegium Trilingue).

In demselben Jahre, in dem die französische Sprache in Frankreich als Gerichts- und Amtssprache eingeführt wurde (1539), wurde eine königliche Druckerei für die Herstellung griechischer Werke gegründet. Mit regem Verständnis nahm sich des Königs Schwester, Margarete

von Angoulême (Navarra, 1492–1549; s. die untenstehende Abbildung), die Gemahlin des Königs von Navarra, der neuen Bildung an und pflegte sie an ihrem kleinen Hofe von Nérac, an ihrer Universität Bourges in Berry und am Hofe ihres Bruders selbst. Die beiden königlichen Geschwister liebten und übten auch die Dichtkunst in der Muttersprache, sie gaben französischen Poeten Stellungen in ihrem Hofhalt und sahen es gern, daß sie durch Übersetzungen und Nachbildungen auch den klassischen Studien ihren Zoll darbrachten. Schon um 1550 sind fast alle namhaften Schriftsteller des Altertums ins Französische übertragen. Eifer und guter Wille thun hier ihr Bestes, aber die meisten dieser Arbeiten sind so unbeholfen, daß sie dem Leser damals höchstens den Inhalt, nicht den Geist und die Schönheit der Originale vermittelten.



Margarete von Navarra. Holzschnitt in einem Druck des 16. Jahrhunderts, Exemplar der Nationalbibliothek zu Paris. Die lateinische Umschrift lautet in Übersetzung: Margarete, die göttliche Königin von Navarra, im Alter von 52 Jahren.

Die französische Sprache blieb von den Wirkungen der klassischen Studien nicht unbeeinflußt, aber gerade die Humanisten haben dem verderblichen Eindringen fremden Sprachgutes in die französische Umgangssprache entgegengewirkt und der volkstümlichen Ausdrucksweise wieder zu ihrem Rechte verholfen. Öffentlich erhebt zuerst Geoffroy Tory aus Bourges in seinem „Blütengefilde" (Champfleury, 1529; s. die beigeheftete Tafel „Die Vorrede zu Geoffroy Torys ‚Champfleury'") seine Stimme gegen die Vermischung der heimischen Rede mit lateinischen Brocken. Auch Rabelais hat (1532) im „Pantagruel" (II, 6) über diese Sprachvermengung gespottet, Dolet spricht von einem „Frikassee von Griechisch und Latein", Calvin, Amyot, Des Periers, Margarete von Navarra verzichten auf diesen sprachverderbenden Schmuck in ihren prosaischen Schriften, und die ersten hervorragenden Dichter, an denen man Einwirkungen der Bildungserneuerung bemerken kann, sind überzeugte Vorkämpfer für die Reinheit und Würde ihrer Muttersprache geworden.

Viele alte und echte volkstümliche Ausdrücke und Wendungen hätten sich vielleicht im Gebrauch der edleren Rede behauptet, wenn die französische Bibel, die in dieser Zeit entstand, nationales Gemeingut geworden wäre. Aber der wenig geschickte Versuch Jacques Lefèvres (Faber Stapulensis, 1523—30) war ohne Bedeutung, und die protestantische Bibel (1535) von Pierre Robert Olivetanus (1500—1538), dem Vetter Calvins, eine ziemlich mittelmäßige Arbeit, hat für Frankreich nicht die Bedeutung erlangt, welche die Lutherische Bibel für Deutschland, die englische für England gewann.

Sorbonne und Parlament waren dem Humanismus und der Glaubensverbesserung feind, der König und sein Hof dagegen sahen anfangs die Reformation freundlich an. Als jedoch Franz I. nach der Schlacht bei Pavia (1525) in spanischer Haft schmachtete, verfolgte seine Mutter, die Regentin, die Evangelischgesinnten, und die ersten Opfer des Glaubensstreites bestiegen den

Aux Lecteurs de ce Present Liure
humble Salut.

ON dict communement, & dit on vray, quil ya grande vertus naturelle en
Herbes, en Pierres, & en Parolles? Den bailler Exēple/ seroit superflui=
te/tant la Verite en est certaine. Mais ie vouldrois quil pleust a Dieu me don=
ner la grace que ie peusse tant faire par mes parolles & requestes, que ie peusse
persuader a daulcuns, que silz ne vouloient faire hōneur a nostre Lāgue Fran=
coise, au moings quilz ne la corrumpisset point? Ie treuue quil ya Trois manie
res dhommes qui sesbastent & efforcent a la corrumpre & difformer. Ce sont
Escumeurs de Latin, Plaisanteurs, & Iargonneurs. Quāt Escumeurs de Latin
disent Despumon la verbocination latiale, & transfreton la Sequane au dilucu
le & crepuscule, puis deābulon par les Quadriuies & Platees de Lutece, & com
me verisimiles amorabundes captiuon la beniuolence de lomnigene & omni=
forme sexe feminin. me semble quilz ne se moucquent seullement de leurs sem
blables, mais de leur mesme Personne. Quant les Plaisanteurs, que ie puis hō
nestemēt appeller, Dechiqueteurs de Langage, disent Monsieur du Page? si
vous ne me baillez vne lesche du iour, ie me rue a Dieu, & vous dis du cas, vo⁹
aures nasarde sanguine. me semblent faire aussi grant dommage a nostre Lan=
gue, quilz font a leurs Habitz, en dechiquetant & consumant a oultrage ce qui
vault myeulx entier que decise & mutile meschātement. Tout pareillemēt quāt
Iargonneurs tiennent leurs Propos de leur malicieux Iargon/& meschanr lan=
gage, me semblent quilz ne se monstrent seullemement estre dediez au Gibet,
mais quil seroit bon quilz ne feussent oncques nez. Iacoit que Maistre Frācois
Villon en son temps y aye este grandement Ingenieux, si touteffois eust il my=
eulx faict dauoir entendu a faire aultre plus bōne chouse. Mais au fort. Fol qui
ne follie/pert sa saison. Iallegueroys quelque peu du dict Iargon, mais pour en
euiter la meschante cognoissance, ie passeray oultre, & dis que ie vouldrois
que telz Corrompeurs dhonneste Langage fussent si auysez & sages, quilz
pensassent que vng homme qui veult estre veritablement intime en pure
Vertus, doibt tousiours & en tous lieux faire & dire chouse qui soit belle/
bonne/& honneste. On cognoist les hommes en faictz & en ditz. Faison don=
ques tant que noz ditz & parolles soient saines & receuables en toute Raison
et tout Hōneur. Acoustumon nous a biē parler & bien dire, En ce faisant trou=
ueron que bien nous en prendra, & que noz parolles auront si grande vertus
quelles persuaderont en mille beaulx propos. O Deuotz Amateurs de bonnes
Lettres? Pleust a Dieu que quelque Noble cueur semployast a mettre & ordō=
ner par Reigle nostre Lāgage Francois? Ce seroit moyen que maints Milliers
dhommes se euerturoient a souuent vser de belles & bonnes parolles? Sil ny
est mys & ordonne/on trouuera que de Cinquante Ans en Cinquante Ans la
La langue Francoise, pour la plus grande part, sera changee & peruertie. Le
Langage dauiourdhuy est change en mille facons du Langage qui estoit il ya
Cinquante Ans ou enuiron. Lautheur du Liure des Eschecqtz disoit en son
temps Neantplus, & nous disons, Nō pl⁹. Il disoit, Bien est voir. & nous disōs
Bien est vray. Tout pareillement il disoit, Tenroit, Ne volt pas, & Le voyeu.
et nous disons, Tiēdroit. Ne veult pas. & La vocale. Il en disoit Mille aultres
que ie laisse pour breuete. On porroit trouuer Dix Milliers de telz motz & vo=
cables laissez & Changez/Desquelz Cent aultres Autheurs vsoient au temps
passe. On vsoit au dict temps passe de dire Herper, pour Iouer de la Herpe.
On disoit, Assembler a son Ennemy. pour/Commācer a cōbatre, Lance roid=

Escu=
meurs de
Latin.

Plaisan=
teurs.

Iargon=
neurs.

Lāgage
Escume.

Lāgage
Dechi=
quete.

Maistre
Fracois
Villon.

Lau=
theur du
Liure
des
Eschecqtz

Lāgage
Ancien.

de sus le faultre, estoit, Lance mise sus larrest. Et/Sonner des Gresles a lassault estoit, Sonner des Trompetes. Estre affesse, estoit a dire, Estre apoysanty. Ne vous deueille, estoit. Ne vous deplaise. Remettre son espee en son feurre, estoit Remettre au fourreau. Forconseiller, estoit. Malcōseiller. Tourbillōner, estoit. Faire grāt vent. Et Mille aultres semblales quon porroit bien dire, & desquelz on porroit faire vng grāt & iuste Volume. Iaurois couleur de deplorer la sterili te de noz mains, mais iespere q̄ au plaisir de Dieu quelque Noble Prisciā/ quel que Donat, ou quelque Qintilien Francois / naistra de Bref, sil nest desia tout edifie. Ie treuue en oultre quil ya vne aultre maniere dhommes qui corrompt encores pirement nostre lague. Ce sont Innouateurs & Forgeurs de motz nou ueaulx. Si telz Forgeurs ne sōt Ruffiens/ie ne les estime gueres meilleurs. Pen= cez quilz ont vne grande grace/ quant ilz disent apres boyre, quiz ont le Cer= ueau tout encornimatibule/& emburelicoque dūg tas de mirilifiques & trique= dondaines, dung tas de gringuenauldes, & guylleroches qui les fatrouillēt in= cessammēt? Ie neusse allege telles sottes parolles, se neust este, que le desdaing de y pencer le ma faict faire. Si natura negat/ facit indignatio versum. Lindi= gnation ma contrainct de monstrer la sottete. Ie croy quil nya ordre de pure= ment agencer tel langage, car les Personnages qui le forgent sont incapables de saine Raison. Toutesfois si nostre Langue estoit deuement Reiglee & Po= lye/telles immundices en porroiet estre deiectees. Parquoy ie vous prie donon nous tous courage les vngz aux aultres, & nous esueillon a la purifier? Toutes choses ont eu commancement. Quāt lung traictera des Lettres, & laultre des Vocales, vng Tiers viendra / qui declarera les Dictions. & puis encores vng aultre suruiendra qui ordōnera la belle Oraison. Par ainsi on trouuera que peu a peu on passera le chemin, si bien quon viēdra aux grans Champs Poetiques et Rhetoriques plains de belles/bonnes/ & odoriferētes fleurs de parler & dire honnestement & facillement tout ce quon vouldra.

Forgeurs de mots nou= ueaulx.

Iuuenal.

En Paris

Du tout vostre Geofroy Tory de Bourges.

Tous les Caiectz de ce present Liure sont Quatorze en Nombre, & vng chas= cun diceulx est de Trois Feuilles, Excepte le Premier / et le Dernier qui sont chascun de Quatre.

Die Vorrede zu Geoffroy Torys „Champfleury" (1529).

Nach einem Exemplar der Nationalbibliothek zu Paris.

Die Vorrede zu Geoffroy Torys „Champfleury“.

Den Lesern des gegenwärtigen Buches demütigen Gruß.

Man sagt insgemein, und mit Recht, daß es große natürliche Kräfte gibt in Kräutern, Steinen und Worten. Dafür Beispiele zu geben, wäre überflüssig, so sicher ist dies wahr. Aber ich wollte, es gefiele Gott, mir die Gnade zu verleihen, daß ich durch meine Worte und Bitten so viel bewirkte, daß ich einige überreden könnte, daß sie, wenn sie schon unserer französischen Sprache keine Ehre erweisen wollten, sie wenigstens nicht verdürben. Ich finde, daß es drei Arten von Leuten gibt, die sich damit unterhalten und sich bemühen, sie zu verderben und zu verunstalten. Das sind: Schmarotzer des Lateinischen, Spaßmacher und Kauderwelscher. Wenn Lateinschmarotzer sagen: Despumieren wir die lateinische Verbocination, transfretieren wir die Sesquana bei Diluculo und Crepusculo, ambulieren wir dann durch die Quadrivien und Plateen von Lutecia und kaptivieren wir als verisimile Amorabunde die Benevolenz des omnigenen und omniformen weiblichen Geschlechtes — mir scheint, daß sie nicht bloß ihresgleichen, sondern sich selbst auch zum Narren halten. Wenn die Spaßmacher, die ich ehrlicherweise Sprachzerfetzer nennen kann, sagen: Monsieur du Page, si vous ne me baillez vne lesche du iour, ie me rue a Dieu, *et* vous dis du cas, vo*us* aures nasarde sanguine[1], die scheinen mir unsere Sprache ebensosehr zu beschädigen wie ihre Kleider, indem sie sie zerfetzen und aus Übermut ruinieren, was heil und ganz mehr Wert hat als zerschnitten und bösartig verstümmelt. Ebenso wenn die Kauderwelscher ihre Reden in bösem Kauderwelsch halten und in schlechten Redensarten, so scheinen sie mir nicht bloß für den Galgen bestimmt zu sein, sondern wären am besten gar nicht geboren. Freilich ist Meister Franz Villon[2] zu seiner Zeit darin sehr sinnreich gewesen, aber er hätte doch besser gethan, wenn er sich befleißigt hätte, anderes und besseres zu machen. Aber in der Hauptsache: ein Narr, der nicht närrisch thut, verliert seine Zeit. Ich könnte etwas von derartigem Kauderwelsch anführen, aber, um dessen häßliche Bekanntschaft zu meiden, geh' ich darüber hinweg und sage, daß ich wünschte, daß derartige Verderber der anständigen Rede so gescheit und weise wären, daß sie bedächten, daß jemand, der sich wahrhaft mit reiner Tugend vertraut zeigen möchte, immer und an allen Orten Dinge thun und reden soll, die schön, gut und ehrbar sind. Man erkennt die Menschen an ihren Thaten und Worten. Laßt uns also danach streben, daß unsere Reden und Worte gesund seien und durchaus annehmbar gemäß Vernunft und Ehre. Gewöhnen wir uns, gut zu sprechen und zu reden. Thun wir dies, so werden wir finden, daß uns dies zum Vorteil gereichen wird, und daß unsere Worte so große Kräfte haben, daß sie bei vielen schönen Gelegenheiten überreden werden. O, ihr inbrünstigen Liebhaber der guten Wissenschaften, gefiele es Gott, daß irgend ein edles Herz sich daran machte, unsere französische Sprache zu ordnen und in Regeln zu bringen! Das wär' ein Mittel, um manch Tausend Menschen zu veranlassen, schöne und gute Worte zu gebrauchen. Wenn sie nicht geregelt und in Ordnung gebracht wird, wird man finden, daß von funfzig zu funfzig Jahren die französische Sprache zum größten Teile verwandelt und verderbt sein wird. Die heutige Sprache ist in tausenderlei Beziehungen verschieden von der Sprache vor ungefähr funfzig Jahren. Der Verfasser des Schachbuches[3] sagte zu seiner Zeit: Neant plus, und wir sprechen: No*n* pl*us*.[4] Er sagte: Bien est voir, und wir sprechen: Bien est vray[5]. Ebenso sagte er: Tenroit, Ne volt pas und Le voyeu, und wir sprechen: Tie*n*droit, Ne veult pas und La vocale[6]. Er sagte noch tausend andere Dinge, die ich der Kürze wegen nicht erwähne. Man könnte Zehntausende solcher Worte und Vokabeln finden, die aufgegeben und geändert worden sind, und deren sich hundert andere Autoren früher bedient haben. Früher pflegte man zu sagen Herper statt iouer de la Herpe[7]. Man sagte: Assembler a son Ennemy anstatt Comma*n*cer a co*m*batre[8]. Lance roidde sus le faultre[9] war: Lance mise sus larrest. Und Sonner des Gresles a l'assault[10] war: Sonner des Trompetes. Etre affesse[11] war Estre apoysanty. Ne vous deueille[12] war: Ne vous deplaise. Remettre son espee en son feurre[13] war: Remettre au fourreau. Forconseiller[14] war Malco*n*seiller. Tourbillo*n*ner[15] war: Faire gra*n*t vent. Und tausend ähnliche könnte man wohl anführen, und daraus könnte

man ein großes und rechtes Buch machen. Es könnte den Schein haben, ich beklagte die Unfruchtbarkeit unserer Hände, aber ich hoffe, daß, so Gott will, ein edler Priscian, ein Donat oder ein französischer Quintilian in kurzem geboren sein wird, wenn er nicht schon bereitet ist. Ich finde außerdem, daß es noch eine andere Art Menschen gibt, die unsere Sprache noch schlimmer verderben. Das sind die Neuerer und Schmiede neuer Ausdrücke. Wenn dergleichen Schmiede keine Lumpen sind, achte ich sie darum nicht mehr. Denket, ob sie eine große Anmut zeigen, wenn sie nach dem Trunk sagen, daß ihr Gehirn sei tout encornimatibule *et* emburelicoque von einer Masse von mirlifiques *et* triquedondaines, dung tas de gringuenauldes *et* guylleroches qui les fatrouillent incessamment[16]. Ich hätte dergleichen Dummheiten nicht gebracht, wenn mich nicht der Unwille, mit dem ich an sie denke, dazu veranlaßt hätte. Si natura negat, facit indignatio versum[17]. Die Entrüstung hat mich gezwungen, die Dummheit zu zeigen. Ich glaube nicht, daß eine derartige Ausdrucksweise geregelt und geordnet werden kann, denn die Personen, die sie machen, sind der gesunden Vernunft nicht teilhaft. Dennoch, wenn unsere Sprache gebührend geregelt und geglättet würde, könnte solcher Unrat daraus entfernt werden. Deshalb wollen wir einander alle rechten Mut machen und uns erwecken, sie zu reinigen. Alle Dinge haben ihren Anfang gehabt. Wenn der eine von den Buchstaben handeln wird, der andere von den Vokalen, wird ein dritter kommen, um die Redewendungen zu erklären, und dann wird noch ein anderer dazukommen, der die schöne Rede ordnen wird. So wird man finden, daß man allmählich den Weg weiter kommt, so daß man zuletzt zu den großen poetischen und rhetorischen Gefilden gelangt, die voll sind der schönen, guten und wohlriechenden Blumen der Kunst, zu reden und ehrbar und leicht zu sagen, was man will.

Schmiede von neuen Wörtern

Juvenal

Zu Paris

ganz der Eurige Geoffroy Tory von Bourges.

Alle Hefte des gegenwärtigen Buches sind an der Zahl vierzehn, und ein jedes davon besteht aus drei Bogen, ausgenommen das erste und das letzte, die jedes aus vier Bogen bestehen.

Anmerkungen:

[1] Herr von Page, wenn Sie mir nicht eine Tagesschnitte verabreichen, so bin ich verflirt, wenn ich Ihnen nicht Ihren Standpunkt klar mache, daß Sie eine blutige Nase kriegen.

[2] Über Villon s. im Text S. 256.

[3] Gemeint ist wahrscheinlich Jean de Vignay und dessen „Liure des Eschecz moralizé" (Paris, Verard, 1504).

[4] Nicht mehr.

[5] Ist wohl wahr.

[6] Würde halten. Will nicht. Der Vokal.

[7] Harfe spielen.

[8] Den Kampf beginnen.

[9] Die Lanze in den Lanzenschaft gerade eingelegt.

[10] Die Hörner zum Angriff blasen.

[11] Aufgestützt sein.

[12] Es darf Ihnen nicht unangenehm sein.

[13] Das Schwert wieder einstecken.

[14] Schlechten Rat geben.

[15] Stürmen.

[16] Etwa: Ganz horndumm einfaltspinselig geworden und eingemummelt von massenhaften Wunderseltsamkeiten und Schnurrpfeifereien, von massenhaftem Gezwitscher und Gepiepse, das einem unaufhörlich durcheinander fuschelt.

[17] Wenn die Begabung versagt, so macht den Vers die Entrüstung (Juv. Sat. I, 79).

Scheiterhaufen. Der „Miroir de l'âme pecheresse" (Spiegel der sündigen Seele, 1531) der Königin Margarete wurde als lutherisches Buch von der Sorbonne verdammt. Im Kolleg Navarra spielte man ein reformationsfeindliches Stück, und öffentlich wurde die Auflehnung gegen den König gepredigt, wenn er die Ketzerei unterstütze. In Paris war Jean Calvin (1509—1564, s. die Abbildung, S. 314) der Mittelpunkt der Evangelischgesinnten geworden. 1533, am Allerheiligenfeste, hielt der Universitätsrektor Cop eine öffentliche Rede über „die christliche Philosophie", die, wahrscheinlich von Calvin ausgearbeitet, die Grundlehren des reinen Glaubens verkündigte. Cop und Calvin mußten deshalb nach Basel flüchten, und die protestantische Sache in Frankreich nahm eine üble Wendung. An der Thür des königlichen Schlafgemachs in Blois fand man im Oktober 1534 ein gedrucktes Plakat angeheftet gegen den „Götzendienst" der Messe, und ein Edikt gegen „die Nachahmer der lutherischen Sekte und ihre Hehler" wurde erlassen (29. Januar 1535). Nur mußte der König Rücksicht nehmen auf seine politischen Freunde, die deutschen Protestanten; deshalb glaubte man noch, den Hof durch eine Bekenntnisschrift zu gewinnen, die unwiderleglich die Wahrheit der reinen Lehre erhärten sollte. Diese gemeinverständliche „Unterweisung im Christenglauben" (Institutio Religionis Christianae), von Calvin, erschien 1536 in Basel. In ihrer französischen Übersetzung (Genf 1541, letzte Fassung 1560) wurde sie als „Bibel Calvins" das Leibbuch der französischen Protestanten.

Calvin geht von denselben Grundlagen aus wie die deutschen Reformatoren, ist aber logischer und strenger in der Durchführung des antikatholischen Gedankens als seine Vorgänger. Als einzige Glaubensregel gilt die durch das Zeugnis des Heiligen Geistes im Innern des Menschen beglaubigte Heilige Schrift. Der Gläubige bedarf ebensowenig der kirchlichen Überlieferung wie des Beistandes der menschlichen Vernunft und Philosophie. Am schärfsten tritt Calvins Auffassung in der Rechtfertigungslehre hervor. Da der Mensch nach der Heiligen Schrift sein Heil nicht selbst zu erwirken vermag, hängt seine Seligkeit lediglich vom Willen Gottes ab. Durch ein „ewiges Dekret" hat Gott bei sich festgesetzt, was aus jedem Menschen werden soll, hat die einen zum ewigen Leben, die anderen zum ewigen Tode bestimmt (Prädestination). Der Mensch, der angesichts dieses „schaudererregenden göttlichen Ratschlusses" nicht Fatalist werden soll, muß eben nicht daran zweifeln, daß er zu den Berufenen gehört. Die Erwählten bilden den Kern der Kirche, in ihnen muß das Leben der Gemeinde in der Form vollendeter Sittlichkeit erscheinen: daher die Strenge der Sittenzucht. „Die Lehre ist die Seele der Kirche, die Disziplin gleichsam der Nerv, wodurch die Glieder des Leibes verbunden werden."

Calvins „Glaubenslehre" ist die machtvollste Schrift, die die Reformation in Frankreich hervorgebracht hat. Scharf im Angriff, ohne evangelische Milde gegen Widersacher, weil sie Feinde der göttlichen Wahrheit sind, hat Calvin in lichtvoller und klarer Darstellung, die sich in erster Linie an den Verstand wendet, ein volkstümliches Werk für die französischen Protestanten geschaffen. Zugleich ist sein Buch das erste Denkmal des durch den Einfluß der humanistischen Bildung geläuterten Prosastiles: es ist frei von dem Schwulst und der Sprachmischung der vorhergehenden Zeit, aber nicht ohne lateinische Wendungen und Satzfügungen, dabei kraftvoll im Ausdruck und geschlossen in der Gedankenentwickelung.

Calvin widmete sein Werk Franz I. und schärfte diesem seine königliche Pflicht ein, den Inhalt vorurteilsfrei und gewissenhaft zu prüfen. Aber die Hoffnungen auf den König erwiesen sich bald als trügerisch. Das Edikt von Fontainebleau (1. Juni 1540) stempelte die Ketzerei zum Staatsverbrechen, und der abscheuliche Vernichtungskrieg gegen die harmlosen Waldenser im südöstlichen Frankreich offenbarte überdies die Meinung des Herrschers. Nur Margarete von Navarra, die eine Kirchenbesserung ohne Trennung der Bekenntnisse wünschte, suchte die Verfolgten zu schützen und gewährte innerhalb ihres kleinen Reiches den Humanisten und Reformierten nebeneinander Schutz.

Inmitten der heißen Glaubenskämpfe blühte in manchen Gemütern aus dem Studium der Alten religiöse Gleichgültigkeit auf. Klärte die Philosophie den Menschen nicht genügend über seine Bestimmung auf, und zeichnete sie ihm nicht seine sittlichen Pflichten vor? Oder man fand, daß schon Platon alles, was in der christlichen Lehre an sittlichem Gehalt vorhanden sei, gelehrt hatte. Die Verschmelzung von Platonismus und Christentum, wie sie der Italiener Marsilio Ficino in seiner „Platonischen Theologie“ (1482) versucht hatte, wurde am Hofe Margaretens gelesen, und Pierre de la Ramée (Petrus Ramus, 1515—72) war ein eifriger Platoniker in Frankreich, der zunächst durch Platons Dialektik die Schullogik zu verbessern unternahm und 1547 das erste philosophische Werk in französischer Sprache herausgab: eine Dialektik (Dialectique). Ramus war freilich ein rechtgläubiger Calvinist, zweifelhaft aber blieb die Gesinnung von Männern wie Dolet und Des Periers. Estienne Dolet hatte zwar 1538 in seinem „Christlichen Cato“ (Caton chrestien) heidnische Philosophie und Christentum miteinander versöhnt, sollte aber dann als Buchhändler ketzerische Bücher verbreitet haben. Von Piemont aus rechtfertigte er sich in poetischen Episteln an den König und an Margarete, kehrte, der Wirkung seiner Verse vertrauend, nach Frankreich zurück und übersetzte und druckte den unechten platonischen Dialog „Axiochus“ (1544). Dies wurde sein Unglück. Einige Worte des Sokrates waren hier so wiedergegeben, daß sie als eine Leugnung der Unsterblichkeit erschienen. Dolet wurde daher als rückfälliger Atheist zum Tode verurteilt und am 3. August 1546 in Paris gefoltert, erdrosselt und verbrannt. Auch Bonaventure Des Periers (um 1500—1544), zuerst ein überzeugter Bekenner des reinen Glaubens, der nur auf den Erlöser seine Zuversicht setzt (Prognostications, Prophezeiungen, 1537), gab Anstoß, als ihn Calvins Strenge zurückschreckte und er die „Weltglocke“ (Cymbalum Mundi, 1537) in Paris erscheinen ließ, worin er unter leichter mythologischer Verhüllung die Glaubensstreiter verspottete sowie christliche Einrichtungen und Lehren parodierte. Die „Weltglocke“ ist ein ungeschickter Versuch, Lukian nachzuahmen, an und für sich wertlos, das Erzeugnis verbitterter Laune, aber nicht unwichtig als Ausdruck einer Stimmung, die sich manches Gelehrten bemächtigte, der die Bildungserneuerung mit begeisterten Hoffnungen begrüßt hatte und nun mit Ingrimm Zeuge des Mönchsgezänkes über den Glauben und seiner den Fortschritt der „guten Wissenschaften“ störenden Einwirkungen wurde. Die spöttische Leichtfertigkeit und Gleichgültigkeit Des Periers' rief, besonders bei den Protestanten, einen Sturm der



Jean Calvin im Alter von 53 Jahren. Nach einem gleichzeitigen Holzschnitt, in der Nationalbibliothek zu Paris. Die lateinischen Worte über dem Bilde lauten in deutscher Übersetzung: Wacker und treu. Vgl. Text, S. 313.

Entrüstung hervor. Er wurde zwar nicht verfolgt, aber seine Freunde sagten sich von ihm los, und Verzweiflung scheint ihn zum Selbstmord getrieben zu haben.

---

2. Die Dichtung.

Während sich die Dichter aus der burgundischen Schule in den ersten Jahren Franz' I. noch am Hofe behaupteten und in der Provinz ein Menschenalter lang unter Führung Jean Bouchets (vgl. S. 270) eifrig weiter reimten, während Guillaume Crétin, der Kantor der „heiligen Kapelle" in Paris und „Chronist des Königs" (vgl. S. 269), als eine litterarische Größe ersten Ranges galt, vollzog sich in den Kreisen fortgeschrittener Bildung eine Wendung des Geschmacks, die auch in der Umgebung des Königs zum Vorschein kam: die „honigsüße Rhetorik" (melliflue rhetoricque) wich nach Einbürgerung der klassischen Studien der „Poesie". Es erfolgt noch nicht ein eigentlicher Bruch mit der Vergangenheit: Clément Marot, der angesehenste Dichter der Zeit, bewahrt den „alten gallischen Poeten" volle Hochachtung und kindliche Ehrfurcht. Aber Träume und Allegorien, Lehr- und Streitgedichte, Historien und Klagelieder, Lais und Balladen kommen aus der Mode, und es tauchen auf Episteln, Elegien, Eklogen, Epigramme, Epitaphien und die ersten Versuche im Sonett. Der Einfluß der römischen Dichter Ovid, Virgil, Horaz und Martial macht sich geltend, ja selbst die neulateinischen Dichter Italiens rufen in Frankreich Nacheiferung hervor. Einzelne Franzosen dichten nur lateinisch, wie Salmon, Macrin, Voulté und Nikolas Bourbon, andere, wie Dolet, Beza, Des Periers, Mellin de Saint-Gelais, Aneau und Rabelais, bewähren ihre Verskunst sowohl in lateinischer wie in französischer Sprache.

Gleichzeitig wirkt auch der Einfluß der religiösen Bewegung mit. Luthers Schriften waren seit den zwanziger Jahren in Frankreich ziemlich verbreitet, und in den höheren Schichten des Volkes wird man für jede Anregung zur Besserung der kirchlichen Schäden empfänglich. Die Merkmale der Lehre: die Rechtfertigung durch den Glauben, das alleinige Mittleramt des Erlösers, die Berufung auf die Bibel, kennzeichnen die Schriften Marots, der Königin von Navarra, François Rabelais', Charles' von Saint-Marthe, Brodeaus und ihrer Freunde. Andere, wie Mellin de Saint-Gelais, sind kirchlich gleichgültig. Humanismus und Reformation wirken wandelnd und befruchtend auf Stimmung und Geschmack der französischen Dichtung. Eifriger als früher sucht diese Fühlung mit dem Hofe, sie wird jetzt mehr höfische Gelegenheits- und Gesellschaftsdichtung und sucht durch witzige Einfälle und anmutiges Geplauder zu unterhalten: nachdem ein Teil des lehrhaften Ballastes ausgeworfen ist, hebt sie sich leichter empor, um den Ernst des Lebens durch Heiterkeit zu überwinden.

An der Spitze der Hofdichter steht Clément Marot (1495—1544; s. die Abbildung, S. 316), der früh aus seiner Vaterstadt Cahors nach Paris gekommen und dort heimisch geworden war. Das Rechtsstudium, zu dem ihn sein Vater bestimmt hatte, behagte ihm nicht lange, doch verfaßte er für die „Basoche" (vgl. S. 291) eine frische Ballade. Als Page gelangte er zuerst in die Hofgesellschaft und führte sich bei dieser durch poetische Übersetzungen aus dem Lateinischen vorteilhaft ein, während sein „Tempel Cupidos" (Temple de Cupidon, 1514) noch den Spuren der älteren heimischen Vorgänger folgte, denn sein erster Lehrer in der Dichtkunst war sein Vater Jean Marot (vgl. S. 266) gewesen.

Im „Temple de Cupido" wird symbolisch und allegorisch die Kirche Amors aufgebaut: der Altar ist ein [illegible] Fels, der Sängerchor die befiederte Schar des Waldes, Petrarcas, Alain Chartiers, Ovids Gedichte sind Meßbuch, Brevier und Psalter, und überm Portal steht ein Standbild Amors mit gespanntem Bogen. Der junge Dichter hat sich aufgemacht, „treue Liebe" zu suchen, und findet sie endlich im Chor (cœur — Chor und Herz) verborgen.

Manche Reminiszenzen zeigen, daß Marot in die Schule der Lateiner gegangen ist. Seine Übersetzungen aus Ovid, Martial, Musäus und Erasmus beweisen seine Zugehörigkeit zu den Humanisten. Er selbst freilich fand weder Zeit noch Lust zu ernsteren Studien, doch atmete er die Luft der neuen Bildung in vollen Zügen und pries mit feuriger Begeisterung ein Zeitalter, in dem der „schöne Garten der Wissenschaft aufs neue voll erblüht": er ist der erste französische Dichter von Bedeutung, der unter der Einwirkung der Renaissance steht, und dessen Geschmack durch antike Vorbilder geläutert wird und Richtung erhält, obgleich er der alten „perfekten Redner" der heimischen Kunst mit Ehrfurcht gedenkt. Die Grenzen seiner Begabung und einigermaßen auch die Aufgaben poetischer Darstellung kennend, hat er es gelernt, Gegenstand und Form in ein harmonisches Verhältnis zu einander zu bringen. Er verzichtet daher mit geringen Ausnahmen auf die rhetorischen Künsteleien und ist wahr, einfach und natürlich — die Frucht seiner Bekanntschaft mit den alten römischen Dichtern. Man weist auch auf Villons (vgl. S. 256) Vorbild hin, der schon vor Marot den natürlichen Ton getroffen habe. Marot selbst hat Villons Gedichte bearbeitet und herausgegeben (1527) und verleugnet seine Geistesverwandtschaft mit ihm nicht. Aber der „Dichter des Königs", der Schüler eines Hofes, wo der Humanismus in hohen Ehren stand und der Geist der Reformation wehte, strebte nach besseren Sitten, größerer Feinheit, mehr Mäßigung als sein Vorgänger und selbst nach religiösem Ernste. Ungezogenheiten und Derbheiten, die in einzelnen Versen Marots mit unterlaufen, verringern das Lob des Dichters nicht, der später als „Meister des gewählten Scherzes" bezeichnet wurde. Marot einen Angehörigen der „Bohème" des 16. Jahrhunderts zu nennen, wäre ein Irrtum. Er gehörte, wie sein Vater, zum königlichen Hofhalt, war ein Günstling Margaretens und stand mit den angesehensten Gelehrten und Edelleuten auf freundschaftlichem Fuß. Daher zeichnet auch seine Werke das aus, was man den „guten Ton" jener Zeit nennen darf, und an dem festzuhalten er gelegentlich seinen Genossen empfiehlt.



Clément Marot. Nach dem Gemälde Tizians, im Besitze Sr. Durchlaucht des Fürsten Wilhelm von Wied zu Neuwied. Vgl. Text, S. 315.

Im Jahre 1518 war Marot „Kammerdiener" (valet de chambre) der Königin von Navarra geworden. Später nahm er am italienischen Feldzuge teil, kämpfte bei Pavia (1525), wurde verwundet, gefangen genommen, aber ohne Lösegeld freigegeben. Kaum war er wieder in der Heimat eingetroffen, als er auch schon unter der Regentschaft der Mutter des Königs als „Luthériste" ins Gefängnis geworfen wurde, bis ihm die Rückkehr des Königs die Entlassung aus der Haft brachte. In der „Hölle" (L'Enfer) schildert er die Erfahrungen, die er selbst im Gefängnis machte, aber dem poetischen Bericht fehlt auch die allgemeinere satirische Geltung nicht.

Als „Kammerdiener" des Königs wurde der Dichter 1526 Amtsnachfolger seines Vaters. Im Jahre 1531 veröffentlichte er seine „Jugendgedichte" (Adolescence Clementine) als Proben seines Talents, denen bald eine Fortsetzung (Suite) folgte. Aber Marot blieb immer des Luthertums verdächtig, nach dem öffentlichen Ärgernis der Plakate (vgl. S. 313) wurde Haussuchung bei ihm gehalten und eine Anzahl ketzerischer Bücher gefunden. Daher schien ihm „die Luft Frankreichs nicht länger zuträglich", er flüchtete nach Ferrara zu Renée de France, der Tochter Ludwigs XII. (1535). Es gefiel ihm aber bei den Lombarden nicht, über Venedig kam er ins Vaterland zurück, und von Lyon aus richtete er eine tiefempfundene Dichtung, das „Grüß Gott" (Dieu gard), an den Hof. Unterdessen hatte ein Anhänger des alten Glaubens und der alten Schule, Sagon, Pfarrer zu Beauvais, ein Poem, den „Probehieb" (Coup d'essay), veröffentlicht, um Marot zu vernichten. Sagon warf sich darin zum Sittenrichter auf, beschuldigte Marot der Unredlichkeit, der Heuchelei und des Unglaubens und leugnete seine poetische Begabung. Allein Des Periers verteidigte den „Vater der französischen Dichtung", und auch Marot selbst trat in die Schranken. Zum Scheine ließ er seinen Diener Fripelippes für sich antworten und verwundert fragen, warum sich denn nicht Männer wie Saint-Gelais, Heroet, Rabelais, Brodeau und Scève wider Marot erklärt hätten, sondern ein „Haufe von jungen Kälbern", die nur deshalb Männer von Ruf angriffen, weil sie dadurch selbst berühmt zu werden hofften. In der That nahm alles, was in der Schriftstellerwelt Namen und Ansehen besaß, die Partei Marots. Ein Jahr lang wurden Streitgedichte gewechselt, aber schließlich ging Marot als Sieger aus dem Kampf hervor, und auch am Hofe befestigte sich seine Stellung wieder. Einer früheren Anregung der Königin Margarete folgend, übertrug er die Psalmen mit dem Beistande des Hebraisten Vatable in französische Verse und überreichte die ersten dreißig dem Könige mit einer poetischen Widmung. Die Psalmen machten bei Hofe Glück. Der König, die Königin, der Dauphin, dessen Gemahlin, die Herren und Frauen alle sangen die heiligen Lieder zur „Laute, Viole, zum Spinett und zur Flöte". Als Karl V. Franz I. in Frankreich besuchte (1539/40) durfte Marot seine Psalmen dem Kaiser darbringen, der ihm 200 Dublonen schenkte. Als das die Musiker vernahmen, „eilten sie um die Wette, die Psalmen zu komponieren. Bald wurden diese allgemein gesungen."

In dieser religiös erregten Zeit war der durch alte Überlieferung geheiligte Inhalt der Psalmen der treffendste Ausdruck der Zeitstimmungen. Marots Übertragung ist recht frei, oft der Gleichmäßigkeit der Strophen halber zu flüssig und zu glatt, oft nur Umschreibung ohne Kühnheit und Schwung. Aber diese Psalmen waren singbar, und getragen von der Würde ihres Inhalts, verbreiteten sie sich schnell, ja die Reformierten nahmen sie in ihren Kirchengesang auf. Die Vollendung des Werkes unterblieb, als Marot die Stürme der Glaubensverfolgung von neuem fortrissen. Die Sorbonne machte ein Verzeichnis verurteilter Bücher bekannt (1543): darunter Marots Psalmen, die ein Jahr vorher mit königlichem Privileg gedruckt worden waren. Der König wollte oder konnte seinen Dichter nicht schützen, und Marot flüchtete daher nach

Genf. Aber auch hier fand er keine Stätte: unter Calvins strenger Zucht waren seine leichten Hofsitten anstößig, er mußte Genf verlassen und starb, in großer Not, im Herbst 1544 in Turin.

Marot hat sich seit seiner Heimkehr aus Ferrara mit Eifer religiösen Gegenständen zugewandt: die „Predigt vom guten und schlechten Hirten“ (Sermon du bon pasteur et du mauvais, nach Joh. 6), der „Arme Reiche“ (Le Riche en poverté), die „Klage des christlichen Hirten“ (La complaincte d'un pastoureau chrestien), sind Dichtungen evangelischer Gesinnung, ebenso wie sein letztes Werk, die Allegorie „Der Tänzer“ (Le Balladin, 1545).

Christine (die reine Lehre) ist von Symonne (der römischen Kirche), die einfache edle Tänzerin von der geschminkten und verkünstelten Buhlerin der Herrschaft über die Herzen beraubt worden, bis endlich „Apoll mit seiner Gnade die dicke Finsternis durchdrang und es Licht wurde: aus einer Felsenhöhle, in der sie gekauert hatte, ging sie jetzt bei den Sachsen hervor, unversehrt und schön wie früher. Sie lockte die Liebenden an, die Verse singend, die sie selber gedichtet hatte: Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid!“

Ohne Zweifel war Marot ein aufrichtiger Protestant. Schon als er von Ferrara aus an den König um Aufhebung seiner Verbannung schrieb — und bei dieser Gelegenheit hätte er doch gewiß alle Ursache gehabt, von derartigen Dingen zu schweigen — rühmte er ausdrücklich die Heilige Schrift als den Probierstein des reinsten Goldes. Er wurde ein Märtyrer seiner Überzeugung, denn auch die Psalmenübersetzung, die Ursache seiner zweiten Flucht, war eine aus evangelischer Gesinnung entsprossene That. Wenn seine Lebensführung nicht das Ideal calvinischer Sittenzucht erreichte, so spricht dies nicht gegen die Aufrichtigkeit seines Glaubens. Sein heißes Blut, die Lust des Hoflebens, sein eigener leichter Sinn schwächten mitunter die wirkende Kraft seiner Überzeugungen. Viel Einfluß mag auf ihn in religiöser Beziehung Margarete von Navarra ausgeübt haben.

Die poetische Hinterlassenschaft Marots ist nicht umfangreich; sie besteht fast ganz aus lyrischen und betrachtenden Dichtungen. Nur das hübsche kleine Gespräch zwischen zwei Liebhabern (zwischen 1525 und 1530 verfaßt) hat dramatische Form. Marot war Hofdichter und Gelegenheitsdichter, aber er scheint viel weniger im Auftrag anderer als für sich selbst und aus sich selbst heraus geschrieben zu haben, denn seine Gedichte sind selbstempfunden und erlebt. Wenn er zu Margarete, zum König, zu den Fürsten und Hofleuten, Staatsmännern und Gelehrten spricht, so sind die Anlässe dazu immer wirklich vorhanden: seine Briefe, Elegien und Lieder, selbst seine Sinngedichte haben einen persönlichen Inhalt. Auch die „Hölle“, worin er zuerst selbständig hervortritt, ist eine Erzählung eigener Erlebnisse in der Form der Epistel. Das Gedicht ist ein erster Versuch horazischer Satire auf französischem Boden. Der zwanglose Ton, die gute Laune, die Ironie bei Besprechung eigener Angelegenheiten, der Rückblick auf die eigene Jugend, die Auffassung seines Verhältnisses zum König sind alles Züge, die beweisen, daß dieser erste Dichter der französischen Renaissance Horaz nicht ohne Nutzen gelesen hatte. Marot verstand es, gut zu erzählen und im richtigen Augenblick das rechte Wort zu finden. Freilich täuschen seine munteren und witzigen, zuweilen sogar geistreichen Einfälle nicht über den Mangel tieferen Gehalts hinweg: selten erhebt sich der Dichter über den Bannkreis seiner persönlichen Umgebung, es sei denn in den geistlichen Gedichten. Gewandtheit, Schmiegsamkeit und Anpassungsvermögen zeigen sich besonders in den Gedichten, Elegien oder Episteln an den König, den Dauphin, an die Königin von Navarra und an andere Gönner und Freunde.

In einer Epistel an den König führt er ernst und eindringlich seine Sache, widerspricht den gegen ihn erhobenen Beschuldigungen, ohne seine evangelische Gesinnung zu verleugnen, und macht Franz geschickt darauf aufmerksam, daß seine Gegner auch die seines Gönners seien: Parlament und Sorbonne.

Zuletzt sagt Marot, er würde gern als Opfer fallen, wenn nur hierdurch die vorhandenen Mißbräuche und Übelstände aus der Welt geschafft würden. Auch in den Bedrängnissen seiner jüngeren Jahre versteht er mit dem König zu reden und seine Bitte um ein „Darlehen" in eine schmeichelhaft-scherzhafte Form zu bringen:

„Ich schreibe einen Schuldbrief, daß ich Euch
Das Geld (natürlich ohne Zinsen) pünktlich
Zurückgeb' an dem Tag, wo alle Welt vergnügt ist;
Doch, wollt Ihr's lieber, werd' ich dann Euch zahlen,
Wenn Euer Lob und Ruhm zu Ende gehn."

Die Kosten des Scherzes trägt Marot meist selbst: Satiriker ist er nur gegen Justiz und Sorbonne aus persönlichen Gründen und im Sinne des Hofes. Unter seinen Trauergedichten ist die Klage um den Tod der „Madame Louise", der Mutter des Königs, eine schwülstige Allegorie, liebenswürdiger dagegen das Gedicht auf den Tod seines Freundes Guillaume Prud'homme. Von durchaus persönlicher Inspiration sind endlich auch Marots Elegien, zu denen Ovid das Vorbild war. Es sind poetische Liebesbriefe, in denen der Ausdruck froher und trüber Empfindungen miteinander wechselt.

Die Elegien der einen Gruppe sind wirklich an eine Geliebte gerichtet. Seit dem Mai 1523 bewarb sich Marot um die Neigung eines edlen Fräuleins, das die Huldigungen des Dichters auch gern entgegennahm. Aber ein Jahr darauf verreist das junge Mädchen plötzlich, und Marot selbst zieht ins Feld; als er zurückkommt, ist er dem Fräulein unbequem: er muß ins Gefängnis, und es entsteht in ihm der schwarze Verdacht, von der eigenen Geliebten angezeigt worden zu sein, weil er an einem Fasttage Speck aß. In einer an die Dame selbst gerichteten Elegie nimmt er von dem „treulosen Weibsbild" Abschied.

Ein ganz anderes Verhältnis liegt der zweiten Gruppe von Elegien zu Grunde, die an die „Herrin", Margarete von Navarra, gerichtet sind. Aus ihnen redet der Dichter, der es wagen darf, als Freund und Vertrauter zu sprechen. Die „Liebe" dient hier nur als poetische Einkleidung. Der Dichter stellt die „ehrenreiche Gebieterin" einmal als Hirtin und sich als Hirten dar, eine Abschweifung in das Gebiet der Ekloge, ebenso wie die sonst bisweilen zur Schau getragene Verliebtheit zugleich von Hoffnungslosigkeit begleitet erscheint. Aber diese Gedichte zeigen, wie nahe Marot der Königin stand, und welchen Anteil er an den Sorgen ihres Lebens nahm. Er tröstet sie als Freund über die Treulosigkeiten ihres Gatten, über verleumderische Angriffe, denen sie ausgesetzt ist, und gedenkt ihres „männlichen" Herzens, das ihr in der Trübsal besser als die lindernde Zeit und seine Verse helfen werde.

Unerreichbar für seine Zeit war Marot im Sinngedicht, in Nachbildungen Martialischer Epigramme und in ähnlichen Formen, wie Grabschrift und Rondel. Bald handelt es sich um einen sinnreichen oder witzigen Einfall, der sich in wenige Zeilen fassen läßt, bald um zwei Gedanken, die einen Widerspruch bilden und zu einer Spitze zusammengeführt werden, bald, besonders im Rondel, um eine lyrisch-gefaßte Betrachtung, bisweilen nicht ohne wehmütige Stimmung.

Au bon vieulx temps un train d'amour regnoit
Qui sans grand art et dons se demenoit,
Si qu'un bouquet donné d'amour profonde,
C'estoit donné toute la terre ronde,
Car seulement au cueur on se prenoit.
Et si par cas à jouyr on venoit,
Sçavez-vous bien, comme on s'entretenoit?
Vingt ans, trente ans: cela duroit un monde
Au bon vieulx temps.
Or est perdu ce qu'amour ordonnoit:
Rien que pleurs faincts, rien que changes on n'oyt:
Qui voudra donc qu' à aimer je me fonde,
Il faut premier que l'amour on refonde,
Et qu'on la meine ainsi qu'on la menoit
Au bon vieulx temps.

In guter alter Zeit, wie liebte man
So ohne Kunst und ohne große Gaben!
Bot wer aus inniger Lieb' ein Sträußchen an,
Der schien die ganze Welt geschenkt zu haben.
Und hatte sich ein Paar der Lieb' ergeben,
Wißt ihr, wie lang sie einig blieben dann?
An zwanzig, dreißig Jahr', ihr ganzes Leben
In guter alter Zeit!
Die Kunst, zu lieben wie vor Zeiten, schwand,
Nur falsche Zähr'n gibt's heut und Unbestand.
Und da verlangt ihr, daß ich mich verliebte?
Erst werde Liebe wieder umgewandt,
Man liebe wieder so, wie man sich liebte
In guter alter Zeit!

Eine epigrammatische Dichtungsart alten Stiles war das Blason (Beschreibung), und Marot errang im Wettkampf mit Lyoner Freunden (1535) in den Blasons des „weiblichen Körpers“ (Blason du corps feminin) den Preis. Auch der Coq à l'ane, wie das „Fatras“, eine Aneinanderreihung von satirischen Einfällen ohne inneren Zusammenhang, ist von Marot noch gepflegt und zu satirischen Ausfällen gegen Sorbonne und Geistliche benutzt worden, ja selbst diejenigen Lieder Marots, in denen eine frohe Stimmung mit Glück wiedergegeben ist, sind oft von epigrammatischer Zuspitzung.

Als anerkanntes Haupt der französischen Dichtung war Marot gestorben, und der letzte Fortsetzer seiner Richtung, der als Hofdichter gelten darf, war **Mellin de Saint-Gelais** (1491—1558; s. die nebenstehende Abbildung). Mellin hatte in Italien studiert und kam an den Hof, als Marot schon berühmt war. Als Inhaber reicher Abteien und Hofgeistlicher vor allen seinen Brüdern in Apoll begünstigt, war Mellin das Urbild des schöngeistigen und galanten Abbés, einer Erscheinung, die, solange die alte Monarchie bestand, der höheren französischen Gesellschaft nie wieder gemangelt hat. Saint-Gelais steht unter dem Einfluß italienischer Mode und italienischen Geschmackes. Er ist von weichlicher Zierlichkeit und sucht etwas in Gegensätzen, die mehr witzig als wahr sind. Gerade das Geistliche muß ihm für das Spiel des Witzes und der Gedankenzuspitzung dienen. Er schreibt den Hofdamen seine artigen Verschen in ihre hübschen Gebetbücher, er keucht unter des Knaben Amor Last wie der heilige Christoph unterm Jesusknaben, er verlangt von seiner Angebeteten, daß sie ihn am Palmsonntag von seinen Herzensqualen erlöse, wie an diesem Tage die sehnenden Seelen aus der tiefen Hölle befreit würden, ja in einem Sonette ist er eifersüchtig auf seine Dame wegen ihrer Liebe zum Gotteswort.



Mellin de Saint-Gelais. Nach einem Stich in der Nationalbibliothek zu Paris.

Saint-Gelais war Improvisator und Gelegenheitsdichter, der hübsche, elegante Kleinigkeiten hervorbrachte, „wie sie durch die Hände der Damen und Herren des Hofes liefen“; erst nach seinem Tode wurde eine Sammlung seiner „Werke“ (Œuvres, 1547 und 1574) gedruckt. Bei Festlichkeiten machte er sich nützlich durch „Kartelle“ (Herausforderungen) und „Maskeraden“.

Von größter Bedeutung im Geistesleben dieser Zeit war **Lyon**. Noch eher als in Frankreichs Hauptstadt fand hier die Bildungserneuerung guten Boden, denn die von alters her bestehenden Beziehungen der lyoner Bürger zu Venedig, Genua und Florenz beförderten die Aufnahme der italienischen Renaissance. Die Lyoner Pressen dienten dem Humanismus und

dem wissenschaftlichen Fortschritt. Hier gab es lebhaften Verkehr und persönlichen Gedankenaustausch zwischen Gelehrten, Dichtern und Staatsmännern, hier zeigten viele Frauen Geschmack und Verständnis für die Künste und die „guten Wissenschaften". Petrarkismus und Platonismus kamen aus Italien gerade über diese Stadt nach Frankreich. Der Entdecker des vorgeblichen Grabes von Petrarcas Laura zu Avignon war ein lyoner Bürger und Poet, und dieses Grab selbst wurde zu einer geweihten Stätte, weil es von der neuen Anschauung umwoben war, daß poetische Verklärung und litterarische Verdienste den Menschen ebenso verewigen könnten wie die von der Kirche gewährte Heiligsprechung. Selbst König Franz hat Lauras Grab aufgesucht und ihrem Andenken einige zarte Verse gewidmet.

Petrarcas Einfluß macht sich in der Liebeslyrik geltend, ein neuer Idealismus kommt auf. Auch die italienischen Neuplatoniker, nicht bloß die Petrarkisten selbst, verfochten ja Petrarcas Theorie der Liebe, wie sie Pietro Bembo in seinen „Asolanen" (französische Übersetzung von Jean Martin, Lyon 1557) in künstlerischer Gesprächsform auseinandergesetzt hatte, jener Liebe, „die Petrarca in seinen Liedern besang, die inmitten der sinnlichen Versuchungen sich zur reinen platonischen Anbetung der Geliebten erhebt, aber auch diese dann noch für verwerflich hält und ihr Sehnen von allem Irdischen zu Gott emporwendet". Ebenso kamen die Liebesgespräche des zum Christen bekehrten Juden Leo nach Frankreich und wurden zu Lyon zweimal in französischer Sprache veröffentlicht. Die Liebe strebt über die Wirklichkeit hinaus, sie ist das Sehnen nach dem höchsten Gut und das Prinzip der Erkenntnis, „das unsichtbare Band, das die körperliche Welt mit der geistigen verbindet". Die körperliche Schönheit soll zu der geistigen emporheben, um die höchsten intellektuellen Schönheiten erkennen zu lassen. In diesem Geiste versuchen sich die Dichter in der Verherrlichung der spiritualen Liebe. Antoine Heroet aus Paris (1492 bis 1568), später Bischof von Digne, besingt in seiner „Vollkommenen Freundin" (Parfaite Amie, 1542) die Liebe, „die nicht auf vergänglicher Schönheit beruht", Gilles Corrozet (1510—68), ein pariser Drucker, zeigt in der „Erzählung von der Nachtigall" (Conte du Rossignol, 1547), daß die, so sich der sinnlichen Liebe ergeben, auf einen dürren Zweig geraten, und mit seiner „Délie" (1544) weist Maurice Scève (gestorben 1564) in einer Sammlung von Gleichnissen und Epigrammen, worin eine ersonnene Geliebte gefeiert wird (Délie, d. h. l'Idée), auf Petrarca zurück. Doch gab es auch Dichter, die einer weniger geistigen Auffassung der Liebe huldigten, so Jean Borderie, ein Liebling Marots, der sich in seiner „Höfischen Geliebten" (L'Amie de Court, Paris 1542) der Weltliebe annahm. Unbedingt bedurfte die ideale Liebe der Verteidigung gegen diese Herabwürdigung. Charles Fontaine (1515 bis 1588) rettete ihr Ansehen in seiner „Contr' Amye de Court" (Lyon 1543), während Paul Augier aus Carentan, ein „demütiger Schüler Marots", sich der „Höfischen Geliebten" annahm. In derartigen Gedichten sind die Gestalten des alten Olymps schon vollkommen heimisch.

Während die entgegengesetzten Auffassungen vom Wesen der Liebe einander bekämpften, wurde doch die Unmöglichkeit zugestanden, des Unheilstifters Amor Macht zu bezwingen. In diesem Falle bleibt nur der Schluß übrig, zu dem Louise Labé aus Lyon (1520—66) in ihrem „Streit zwischen Thorheit und Amor" (Débat de Folie et d'Amour, 1555) gelangt: nach der Entscheidung der Götter wird der geblendete Amor vorläufig — auf dreimal siebenmal neun Jahrhunderte — der Führung der Thorheit überlassen. Dieser „Streit zwischen Thorheit und Amor" ist nach Idee und Ausführung Eigentum der Verfasserin; nur ein paar Einzelheiten erinnern an das „Narrenlob" des Erasmus, an den „Blindentanz" von Michault (1466) und an verschiedene Schriftsteller des Altertums. Louise Labé war damals keineswegs

eine auffallende Erscheinung: sie war nur eine der zahlreichen Frauen, die sich in dieser Zeit „aufmachten, um das Lob und himmlische Manna der guten Erziehung und Bildung zu erwerben" (Rabelais). Die Humanisten begünstigten weibliches Bildungsstreben, besonders aber in Lyon waren sie begeisterte Vorkämpfer des Frauenstudiums. Nicht bloß am Hofe, sondern auch in den Häusern des Adels und des wohlhabenden Bürgerstandes hatte schon manches junge Mädchen eine „klassische" Erziehung erhalten. Aus der Zahl der „gelehrten Frauen" sind zu nennen: Sybille und Claudine Scève, die Nichten des Dichters, Jeanne Gaillarde, deren „goldene Feder" Marot gerühmt hat, Jeanne Flore, Clémence de Bourges, Pernette du Guillet, deren Gedichte Antoine du Moulin veröffentlicht hat (Lyon 1545), Jacqueline Stuard und Claude Scholastique de Bectoz, Äbtissin von Saint-Honorat zu Tarascon. Von allen aber war Louise Labe, die Tochter eines wohlhabenden Seilers, die bedeutendste. Sie verstand Italienisch und Spanisch und las die lateinischen und griechischen Schriftsteller in der Ursprache. Außer drei Elegien sind vierundzwanzig glühende Liebessonette an einen der Liebe unzugänglichen „Kriegsmann" (1531–45) von ihr erhalten. Sie steht darin unter dem Einfluß der italienischen Sonettisten und der römischen Elegiker. Ihre „Jeunesses" (Jugendgedichte) nebst dem „Débat" ließ sie 1555 drucken. Ihr Haus scheint ein gern aufgesuchter Sammelpunkt der Gebildeten Lyons gewesen zu sein.

Die in Lyon blühende poetische Richtung war der Königin Margarete entschieden sympathisch, offenbarte sie doch in ihren eigenen Versen eine Neigung zu platonischen Theorien. Sie beschäftigte sich auch mit epischen Vorwürfen, die ins Reich der Minne gehörten, aber in allen ihren Gedichten herrscht das Religiös-Moralische vor, ein Christentum, das sie mehr mit dem Gemüt zu erfassen sucht als mit dem Verstande, und das bisweilen in mystische Tiefen hinabsteigt. Veröffentlicht wurde 1547 in Lyon ein Sammelband ihrer Gedichte als „Perlen der Perle der Fürstinnen" (Marguerites de la Marguerite des Princesses). Dramatische Stücke von entschieden reformierter Färbung, Mysterien und zwei Farcen, finden sich in dieser Ausgabe neben dem „Seelenspiegel" (Miroir de l'âme), dem „Streit zwischen Geist und Fleisch" (Contrariete de l'esprit et de la chair) und dem „Triumph des Lammes" (Triomphe de l'Agneau), worin der paulinische Gedanke behandelt wird, daß die Menschheit vom Joche des Gesetzes durch die Gnade befreit worden sei. Der poetische Wert dieser Dichtungen ist gering; sie haben nur als Ausdruck eigenster Herzensangelegenheiten und Erfahrungen Bedeutung. Das beste von ihnen ist noch ein „Liebesstreit" (La Coche), worin die Königin Alain Chartier folgt. Margarete suchte ihre Umgebung sittlich und religiös zu erziehen: „zu schmälen, lehren und zu predigen" war ihr ein Bedürfnis. Ihr lag die im Innersten empfundene Wahrheit des reinen Glaubens am Herzen: auf äußeres Beiwerk verzichtete sie gern. Sie übte Toleranz und beobachtete, ohne ihr Gewissen zu belasten, die Gebräuche der alten Kirche; aber ihrer Gesinnung nach war sie protestantisch und bewahrte den unglücklichen Verfolgten bis an ihr Lebensende Teilnahme. In einem ihrer letzten Lieder (1547) offenbart sie noch in schwungvollen Worten ihre Überzeugung.

Resveille toy Seigneur Dieu,	Herr, wach' auf, du unser Gott!
Fais ton effort	Von Ort zu Ort
De venger en chacun lieu	Räche du nach deiner Macht
Des tiens la mort.	Der Deinen Mord!
Tu veux que ton Evangile	Daß dein Wort gepredigt sei
Soit preschée par les tiens	Von den Deinen, ist dein Wille,
En Chasteau, Bourgade et Ville,	In den Schlössern, Dörfern, Städten,
Sans que l'on en cele rien!	Ohn' Geheimnis, wahr und frei!

Am Hofe Margaretens fehlten die Dichter nicht. Ihr Kämmerer **Viktor Brodeau** (gestorben 1540), ein Lieblingsschüler Marots, widmete sich unter der gottesfürchtigen Herrin der geistlichen Dichtung, ebenso **Charles de Saint-Marthe**, der, wegen seines Glaubens verfolgt, in ihrem Hause Maistre des Requestes (Berichterstatter über Gesuche) geworden war und später eine Trauerrede auf sie hielt (1550), worin er wirklich ein Gesamtbild ihres Lebens und Wirkens zu geben unternahm. Bei ihren litterarischen Arbeiten unterstützte die Königin besonders **Bonaventure Des Periers** (vgl. S. 314), bis er mit seiner „Weltglocke" öffentlich Ärgernis erregte und die Nähe Margaretens meiden mußte. Sein Freund Du Moulin gab seinen poetischen Nachlaß heraus: Epigramme, Rondels, Psalmen, Lieder und Episteln.

Clément Marot ist von allen Dichtern dieser Zeit der einzige, der sich in der Gunst seines Volkes erhalten hat. Lafontaine und Boileau sprechen ausdrücklich mit Lob von ihm, und noch im 18. Jahrhundert dichtet man im „marotischen Stile" (style marotique). Seine Begabung ist nicht bloß glücklich gewesen im Ausdruck der Stimmungen seines Zeitalters, sondern sein munterer Witz, seine frohsinnige Verständigkeit waren auch zugleich echt französisch. Ein Neuerer und Führer in unbetretene Gebiete ist Marot nicht gewesen. Das Lob Boileaus, daß er „der Poesie ganz neue Bahnen eröffnet" habe, ist, selbst in Hinsicht auf die dichterische Form, übertrieben. In seiner poetischen Technik folgt er seinen Vorgängern; er meidet nach Lemaire die „coupe feminine" (vgl. S. 267), erlaubt sich aber sonst die alten Freiheiten des Hiatus, des Übergreifens der Verse, des unregelmäßigen Wechsels männlicher und weiblicher Verse in den Episteln. Aber wenn auch keine Verbesserung der Verstechnik auf ihn zurückgeht, so hat er doch Geist und Mechanismus des französischen Verses vortrefflich erfaßt. Seine Vorliebe gehört dem alten heroischen Verse, der für den Ton seiner Dichtung trefflich geeignet war, bald nach seinem Tode aber aus der höheren ernsthaften Poesie verdrängt wurde.

---

3. Die Prosa.

Die aus dem mittelalterlichen Rittertum emporgewachsenen Ideale bewahrten neben dem Humanismus ihre Geltung. Selbst die Entwickelung der königlichen Gewalt zum Absolutismus konnte das nicht verhindern: die Gesellschaft blieb doch feudal-aristokratisch. Die mittelalterliche Idee, daß man alles der Ehre, alles der Liebe opfern müsse, erhält sich in lebendiger Kraft auch in der von der neuen Bildung beeinflußten Dichtung. Gerade zur Zeit Franz' I. sucht man an ritterlichen Sitten und Bräuchen festzuhalten, ja es hat fast den Anschein, als ob auch das alte Rittertum mit der Wiedergeburt der Wissenschaften und Künste neu erstehen solle. Turniere und festliche Spiele, denen die Dichter durch ihre Verse Sinn und Bedeutung verleihen müssen, sind ebenso beliebt wie die mythologischen Maskeraden und Verkleidungen. Wie man sich seit Wiederaufnahme der klassischen Studien das Altertum lebendig nahezubringen suchte, so auch das ideale Rittertum einer längst entschwundenen christlichen Zeit. Während der zahlreichen Kämpfe unter Franz I. fehlte es der französischen Ritterschaft nicht an Gelegenheit, sich zu bewähren. Edle Ritterlichkeit schien sich gerade erst jetzt zu verwirklichen, wo die Monarchie so weit erstarkt war, daß sich die Treue gegen den Lehnsherrn mit der Verpflichtung gegen den Staat zu jener Vaterlandsliebe verschmelzen konnte, die man an den großen Vorbildern des Altertums bewunderte, wovon die Ritter des Mittelalters aber nichts wußten. Deutlich spricht sich dies in der Lebensbeschreibung Bayards, des „Ritters ohne Furcht und Tadel", aus, die sein Sekretär, „der treue Diener" (Le Loyal Serviteur), in schlichter Rede erzählt hat (1527).

Nichts aber spiegelt das lebendige Verständnis, das sich jene Zeit für die ritterlichen Ideale bewahrt hatte, heller wider als der Eifer, mit dem die **Ritterromane** gelesen wurden, unter denen der in Spanien entstandene „Amadis von Gallien“ in der französischen Übersetzung (1540—48) des **Herberay des Essarts** die weiteste Verbreitung fand.

Amadis ist ein junger Königssohn, der sich durch seine ritterliche Tugend der Liebe seiner Dame würdig erweist und sich zugleich mit ihrer Hand ein mächtiges Reich erkämpft. Die ansprechende Art, in der diese ritterliche Abenteuergeschichte erzählt ist, war aus der Vorlage in die Übersetzung übergegangen, und die Prosa des französischen „Amadis“ ist geradezu als eine Schule der guten Sprache betrachtet worden. Was aber den Roman in seiner französischen Fassung zu einem Modebuch machte, das waren die Beschreibungen und Schilderungen von Aufzügen, Turnieren und Festlichkeiten so gut wie der in ihnen lebende Geist, der die alten Ideale der Ritterlichkeit, Ehre, Treue und Minne hier verwirklicht sein ließ. Die bunte Aufeinanderfolge von Kämpfen und Proben, Verzauberungen und Entzauberungen, die verwirrende Zahl der auftretenden Gestalten, die Unterbrechungen, Rückblicke, Einschiebungen und langen Reden, die Einförmigkeit bei scheinbarer Abwechselung der Erzählung, alles das hat die Zeitgenossen ergötzt und gefesselt.

Noch einmal, an der Schwelle einer neuen Zeit, faßt dieser Roman in verjüngter Form den ganzen alten Vorrat romantisch mittelalterlicher Situationen und Beweggründe zusammen, um sie der schon von einem anderen Geiste berührten Dichtung zu überliefern. Man war sich bewußt, daß im „Amadis“ eine fremde Welt vorgeführt wurde, aber man betrachtete sie als idealisierte geschichtliche Wirklichkeit, und erst zwei Menschenalter nach dem Erscheinen des französischen „Amadis“ hat der große Spanier Cervantes den schwachen Punkt der Ritterromantik getroffen und einfach die Möglichkeit der in derartigen Erzählungen geschilderten Welt geleugnet. Für die Wirkung und Hochschätzung des Buches war auch seine sittliche und belehrende Tendenz wichtig. Der König, der Feldherr, der Ritter, die Edelfrau, der Ratgeber des Fürsten sahen hier Vorbilder musterhaften Benehmens in lebendiger Handlung vorgeführt: es galt, einem schwächer gewordenen Geschlecht das reine Bild vollkommener, edler Ritterlichkeit entgegenzuhalten. Amadis, ein Ausbund ritterlicher Tugenden und sittlicher Vorzüge, „der ganzen Welt ein heller, leuchtender Spiegel“, hat sein Gegenbild in Oriana, in der sich stolzes weibliches Ehrgefühl mit innigster Zartheit liebender Empfindung vereinigt. So entsprach der Roman den Forderungen der guten Sitte, des Gemütes und der Phantasie, und es ist nicht zu verwundern, daß auch seine Fortsetzungen und Nachahmungen in Spanien wie in Frankreich geduldige Leser fanden.

Eine mehr volkstümliche Unterhaltungslitteratur, die gleichfalls ihren Ursprung auf die mittelalterlichen Heldenerzählungen zurückführt, gibt in „**Volksbüchern**“ (vgl. S. 263) den Rittergeschichten derbere, holzschnittmäßige Umrisse. So in der „Chronik des Riesen Gargantua“ (Cronicques du geant Gargantua), die 1532 in einer Überarbeitung von Meister **François Rabelais** (s. die Abbildung, S. 325) neu gedruckt wurde. Rabelais, um 1495 auf einem Landgute bei Chinon in der Touraine geboren, war der Sohn eines Weinbauers. Er wurde 1509 in ein Franziskanerkloster aufgenommen, und die daselbst verlebten funfzehn Jahre entfachten in ihm einen heftigen Haß gegen das mönchische Wesen, ließen zugleich aber dauernde Spuren in dem Gepräge seiner Persönlichkeit zurück. Sein Bildungsinteresse fand im Kloster keinen Vorschub, aber von außen her wurde der junge Franziskaner mit den Schriften des Erasmus bekannt, und auch der persönliche Verkehr mit Männern wie den Brüdern du Bellay, Geoffroy d'Estissac, dem Bischof von Maillezais, Jean Brisson und André Tiraqueau nährte seinen Lerneifer. Dies erregte Anstoß bei den Ordensbrüdern, und es wurde eine Nachforschung nach griechischen und Erasmischen Schriften bei ihm angestellt. Er und sein Freund Amy entzogen sich dieser Belästigung durch die Flucht und fanden, da man sie zum Orden der

Humanisten rechnete, einflußreiche Fürsprache bei Hofe. Clemens VII. erlaubte Rabelais 1524, zu den Benediktinern von Maillezais überzutreten und als regulierter Chorherr Pfründen anzunehmen. Aber auch hier blieb Rabelais nicht, sondern begab sich im Kleide des Weltgeistlichen auf eine Bildungsreise. Im September 1530 wurde er in Montpellier Student der Medizin, und im folgenden Winterhalbjahre hielt er selbst Vorlesungen. Seit 1532 war er Arzt an einem Krankenhaus in Lyon, aber da er sich während dieser Zeit zweimal ohne Urlaub aus Lyon entfernt hatte, verlor er diese Stellung und ging mit seinem Gönner, dem Kardinal Jean du Bellay, nach Rom. Unterdessen hatte er sich durch verschiedene gelehrte Arbeiten und eine Ausgabe der „Aphorismen" des Hippokrates bekannt gemacht und zu der von ihm herausgegebenen „Chronik des Gargantua" eine selbständige Fortsetzung geschrieben, die er unter dem Namen Alcofribas Nasier vor Ende 1532 — die erste datierte Ausgabe ist von 1533 — in Lyon herausgab als: „Die erschrecklichen Handlungen und Heldenthaten des hochberühmten Pantagruel, Königs der Dipsoden" (Les horribles et espouentables faictz et prouesses du tresrenommé Pantagruel, Roy des Dipsodes). Und nach seiner Rückkehr aus Rom (1534) verfaßte Rabelais zu seinem „Pantagruel" unter Benutzung einzelner Züge der „Chronik des Gargantua" eine Vorgeschichte, nämlich: „Das unschätzbare Leben des großen Gargantua, des Vaters des Pantagruel" (La vie inestimable du grand Gargantua, pere de Pantagruel, 1535).



François Rabelais. Nach einem Ölgemälde (16. Jahrhundert), in der Bibliothek zu Genf. Vgl. Text, S. 324.

Die Beziehung auf den berühmten Sohn beweist schon, daß der „Gargantua", der jetzt das erste Buch des ganzen Romans wurde, nach dem „Pantagruel" geschrieben worden ist. Pantagruels Geburt, Kindheit und Erziehung bilden den Inhalt der einleitenden Kapitel des zuerst erschienenen Buches. Pantagruel ist ein Riesenkind, dessen Vater über die Amauroten in dem vom englischen Kanzler Morus (Anspielung auf dessen „Utopia", 1516) entdeckten Lande Utopien herrscht. Pantagruel wird als Jüngling auf französische Hochschulen geschickt, und Rabelais findet hierbei Gelegenheit, eine Kritik dieser Anstalten einzuflechten. Dann begegnet ihm (9. Kap.) der Landstreicher Panurg, den er in sein Gefolge aufnimmt, eine Figur, in der man mit Unrecht Rabelais selbst erkennen wollte, während er sie höchstens mit einigen Zügen seines Charakters ausgestattet und nach seinen Lebenserfahrungen ausgestaltet hat. Seinen litterarischen Vorfahren hat dieser geistvolle und gelehrte, aber cynische, gewissenlose und feige Abenteurer in dem Cingar des Mantuaners Theophilo Folengo (im „Baldus"), aber sein Urbild ist in Italien überhaupt zu finden, dessen vielfach mit sittlicher Fäulnis durchsetzte Kultur einen Aretino, Niccolò Franco und andere Virtuosen des Humanismus hervorgebracht hat, denen die lebenswahre Schöpfung des

[illegible] Durch offenes Bekenntnis seiner Sünden und selbstironische Behandlung verschafft sich [illegible]. Er verzehrt sein Korn auf dem Halm, kennt sechzig Arten, Geld zu gewinnen, mehrere [illegible] zu verthun, und hält eine Lobrede auf die Borger, die in der Durchführung des Grundgedankens, daß alles in der Welt auf gegenseitiger Dienstleistung beruhe, ein hübsches Beispiel von Rabelais' Humor ist. Panurg wird die eigentliche führende Person, entscheidet einen schwierigen Rechtshandel, erzählt Schwänke aus seinem Leben und verübt allerlei Streiche. Den Helden Pantagruel selbst aber ruft die Kriegsgefahr in seine Heimat Utopien. Ehe er gegen Anarch, seinen Gegner, den Krieg beginnt, gelobt er betend: „So du, auf den ich mein einzig Vertrauen und meine Hoffnung setze, zu dieser Frist nach deiner Gnade mir beistehen wirst, thue ich dir dieses Gelöbnis: daß auch ich ... dein heilig Evangelium schlecht, recht, einfältig und unverkürzt will predigen lassen, also daß der Unfug der Wahn-Propheten und Päpstler Schwärme, die alle Welt mit Menschensatzung und falschen Bräuchen vergiftet haben, aus meinem Reich vertilgt sein soll!" Solche Worte kennzeichnen genügend des Verfassers kirchliche Stellung. Pantagruel bleibt in dem Kriege gegen Anarch Sieger, und diese Kriegsgeschichte ist zugleich eine Satire auf die durch die Ritterromane verbreitete Meinung, als ob es rühmlich sei, Königreiche zu überfallen und zu erobern.

Im „Gargantua" scheint Rabelais Pantagruels Heimat Utopien vergessen zu haben. Hier hebt die Handlung an im „Garten Frankreichs", in der Touraine. Das Königreich des Riesengeschlechtes besteht aus Chinon und Umgebung, La Devinière, Quinquennois, den trefflichen Weingärten bei Chinon, Chavigny, Gravot; ein paar Meilen weiter wohnen bereits die Bundesgenossen, und in Lerné, zwei kleine Stunden von Chinon, liegt schon das Reich des feindlichen Königs Pikrochol.

Obgleich im „Gargantua" manches aus dem Volksbuche genommen ist, stimmt der Verlauf der erzählten Thatsachen mit denen des „Pantagruel" ziemlich überein. Auch hier wird wieder die Kindheit und Jugenderziehung eines Riesenprinzen sowie ein Krieg mit glücklichem Ausgang dargestellt. Aber eine Tendenz erhält hier eine deutliche Ausprägung: die Absicht, der herrschenden scholastischen Erziehungsweise die neue Bildung entgegenzuhalten, die zu edler, freier Menschlichkeit führt. Gargantua ist das Opfer der verdummenden Erziehung „der matäologischen Phantasten aus alter Zeit", deren „Weisheit nichts ist als leeres Stroh". Grandgousier, sein Vater, hat sich davon überzeugt, daß diese Erziehung alle Jugendblüte ersticke, und gibt darum Gargantua in die Hände eines Anhängers der neuen Bildung. Bei der jetzt beginnenden gediegeneren Erziehung des Prinzen wird ein Programm durchgeführt, das schon im „Pantagruel" gegeben war, als Gargantua seinen Sohn ermahnte, mit allem Fleiß seine jungen Jahre den Studien und der Tugend zu widmen, gründlich Griechisch, Lateinisch und Hebräisch zu lernen, die Realien sich anzueignen, aber dabei nicht zu vergessen, daß „Wissen ohne Gewissen nichts anderes als der Seelen Tod sei"; darum solle er „Gott dienen und auf ihn sein ganzes Sinnen und Hoffen setzen und, stark im Glauben durch die Liebe, ihm fest verbunden sein". In demselben Sinne wird nun im „Gargantua" ausführlich der Unterschied zwischen der alten und der neuen Erziehung dargestellt. Deren Hauptabsicht ist es, den Zögling durch den Erwerb geistiger und körperlicher Fertigkeiten und nützlicher Kenntnisse widerstandsfähig fürs Leben zu machen, selbständig im Denken, Urteilen und Handeln. Die Religion wird nicht vernachlässigt, aber Gargantua hört nicht massenhaft Messen und leiert nicht gedankenlos Gebete herunter, sondern beginnt nur und schließt sein Tagewerk mit Gebet, liest fleißig in der Schrift, singt Psalmen und lernt die Weisheit des Schöpfers in seinen Werken kennen. Als die Sache im schönsten Gange ist, wird der Prinz in die Heimat gerufen, denn König Pikrochol von Lerné zieht wider Grandgousier zu Felde. In diesem Kriege hebt sich die frische Gestalt eines Mönches hervor, des Bruders Jean des Entommeures, das nationalfranzösische Gegenbild zu Panurg. Man ist sonst nicht gut auf die Mönche zu sprechen, denn „der Mönch ist unnütz wie ein Affe". Der Bruder Jean aber ist kein solcher Gleisner, er geht nicht zerrissen einher, ist brav, resolut und lustig, ein guter Kumpan. Er arbeitet, schafft, beschirmt die Unterdrückten, tröstet die Traurigen und hilft den Angefochtenen. Dieser Mönch räumt gewaltig unter den Feinden Grandgousiers auf und erhält dafür nach glücklicher Beendigung des Krieges das Land Theleme (*Θέλημα*, „freier Wille") am Loirefluß. Hier gründet er eine Abtei, die nicht klausuliert und vermauert ist wie ein Kloster, und in der nicht jedes Geschäft nach der Uhr, sondern nach Schick und Gelegenheit verrichtet wird. Auch kommen nicht Leute, die man sonst nicht brauchen kann, in diesen Orden, sondern nur schöne, wohlgeartete und wohlgestaltete Männer

und Frauen. Jeder kann bleiben oder gehen, wie er will, und im Gegensatz zu den drei Klostergelübden wird vorgesehen, daß man in Jeans Abtei in Ehren beweibt, reich und frei sein möge. Die einzige Regel der Thelemiten ist: Thu', was du willst. Denn wohlgeborene, freie, guterzogene Leute haben schon von Natur einen Sporn und Anreiz, der sie beständig zum Rechtthun treibt und vom Laster abhält, und den nennen sie Ehre. Ein anderes Lebensideal wird also dem priesterlich-geistlichen entgegengehalten. Nach der christlichen Anschauung des Mittelalters war der Mönch der vollkommenste Mensch; jetzt tritt mit dem durch die humanistische Bildung geläuterten Christentum ein Menschheitsideal hervor, das erreicht werden soll in der freien Ausübung eines durch sittliche Erziehung geregelten Willens. Es handelt sich darum, einer durch Zwangsgebote aufrecht erhaltenen Sittlichkeit ein auf freier Selbstbestimmung beruhendes sittliches Zusammenleben gegenüberzustellen — die Utopie eines Lebensideals der Humanität, das keineswegs der christlichen Sittlichkeit, wohl aber der mittelalterlich-kirchlichen Lebensauffassung widerspricht.

Als Rabelais sich zum zweitenmal in Rom bei Du Bellay aufhielt, gewährte ihm Paul III. Absolution von den Sünden der „Apostasie“ und „Irregularität“. Der Kardinal gab ihm eine Stelle als weltlicher Chorherr in seiner Abtei von Saint-Maur-les-Fossés bei Paris, auch wurde ihm erlaubt, die ärztliche Thätigkeit auszuüben. Er erwarb sich 1537 in Montpellier den Grad eines Doktors der Medizin und las vor zahlreichen Zuhörern über Hippokrates. Später suchte er auch das Stift auf, dessen Chorherr er war, befand sich aber bald darauf in Vertrauensstellung im Hause des Statthalters Guillaume du Bellay in Piemont. Als sich dieser, obwohl er krank war, von Turin aufmachte, um einem Rufe des Königs nach Frankreich zu folgen, begleitete ihn Rabelais und war Zeuge, wie den „tapfern und gelehrten“ Ritter auf dem Berge Tarare (bei Saint-Saphorin) am 10. Januar 1543 der Tod ereilte.

Im Jahre 1545 erlangte Rabelais von Franz I. ein Privileg für das inzwischen vollendete dritte Buch der „Thaten und Heldensprüche des edlen Pantagruel“ (Tiers livre des faictz et dictz heroicques du noble Pantagruel, 1546), worin er sich zuerst als Verfasser nannte. Die Sorbonne versuchte die Unterdrückung des Buches, Rabelais fand den Boden Frankreichs zu heiß und wandte sich nach Metz, wo ihn eine Anstellung als Arzt am Krankenhaus aus großer Not erlöste. Nach Franz' I. Tode (31. März 1547) folgte er seinem Beschützer Jean du Bellay abermals nach Rom und schickte von hier aus die Beschreibung einer glänzenden Schaustellung („Sciomachie“), die man zur Feier der Geburt des königlichen Prinzen Louis veranstaltet hatte, nach Paris (1549 in Lyon gedruckt).

Inzwischen aber wurde der Verfasser des „Pantagruel“ von Katholiken und Protestanten gleich heftig angegriffen. Calvin hatte das Werk schon früher ein unanständiges Buch genannt, als Antwort sprach Rabelais in seiner Vorrede von 1542 von „Predestinatoren“ und „Betrügern“ (imposteurs), und daraufhin zählte Calvin 1550 in seiner Schrift „De Scandalis“ Rabelais unter den „Ärgernissen“ als einen der Lukianisten auf, die über den ganzen Christenglauben spotteten. Daß Rabelais in den ersten zwei Büchern seines Romans für das lautere, von den Schlacken der Überlieferung gereinigte Christentum eingetreten war, half ihm jetzt nichts: seine Ausgelassenheiten und Zuchtlosigkeiten verdammten ihn in Calvins Augen, und er zeigte sich ja auch in der That als Gegner der Calvinschen Intoleranz, wenn er im vierten Buche (1552) „Widernatur“ die „besessenen Calvine“ (Demoniacles Calvins) ebenso erzeugen läßt wie die „Päpstlinge“. Diese kannte Rabelais sehr genau, denn er war bis nach dem Tode Pauls III. und der Wahl Julius III. (17. Februar 1550) in Rom geblieben. Er konnte wie sein Panurg reden, als dieser von den „Papstsüchtigen“ (Papimanes) gefragt wird, ob er den „Gott auf Erden“ erblickt habe: „Ja, ja, gewiß, meine Herren, ihrer drei, doch hab' ich wenig dabei profitiert.“ Im vierten und letzten Buche seines Romans (1552) — das einem Kardinal der römischen Kirche gewidmet war! — wird denn auch das päpstliche Wesen übermütig verspottet.

Inzwischen hatte Jean du Bellay seinem Schützling die Pfarrstellen zu Meudon bei Paris und zu Saint Christoph du Jambet im Sprengel von Le Mans übertragen (1551). Als Pfarrer von Meudon soll Rabelais zugleich als Arzt der Seele und des Leibes in seiner Gemeinde erfolgreich gewirkt haben; daß er es aber mit seinem Pfarramt wirklich ernst genommen habe, ist nicht glaublich, weil er schon 1553 beide Pfarrstellen wieder aufgab. Der französischen Regierung war gewiß der Spott über das Papsttum nur willkommen, denn Julius III. trat ihr als Feind entgegen, und auch die Ausfälle gegen die geistlichen Gerichte entsprachen durchaus der Haltung des französischen Königs. Selbst als die Sorbonne die Zensur über das Buch verhängte und das Parlament vorläufig den Verkauf untersagte (1. März 1552), erhielt der König das Privileg aufrecht. Rabelais überlebte diesen Erfolg nur einige Monate: er ist am 9. April 1553 in Saint Antoine bei Paris gestorben.

Die beiden letzten Bücher des Romans, eigentlich das zweite und das dritte des „Pantagruel“, behandeln die Frage, ob Panurg heiraten soll oder nicht. Ihr Inhalt ist vorwiegend unterhaltend humoristisch, nur die Kuttenträger werden auch diesmal nicht geschont, und das Gerichtsverfahren und die Richter müssen Spott leiden. Man läßt kein Mittel unversucht, um die wichtige Heiratsfrage zu entscheiden: virgilische Lose, das Traumorakel, die Glockensprache, die Sibylle, der Kabbalist Herr Trippa, ein Jurist, ein Theolog, ein Mediziner werden gefragt, aber alles ist umsonst, die Antwort fällt immer zweideutig aus: das Eheglück Panurgs, die Treue seiner Zukünftigen bleiben unverbürgt. Schließlich wird eine Reise nach dem Orakel der göttlichen Flasche Batbuk geplant, und diese Wunderreise wird im vierten Buche erzählt. Da gibt es die abenteuerlichsten Schöpfungen, das Eiland Plattnasien, die Windmänner, den Kampf der Würste, Erzeugnisse der Lust am Fabulieren, die nur um ihrer selbst willen da sind. In anderen Episoden fehlt freilich auch die Satire nicht; die Gesellschaft landet z. B. an der Fastnachtsinsel, wo Carêmeprenant (Aschermittwoch) haust, ein widernatürliches Scheusal, das den mit dem Glauben getriebenen Unfug darstellt. An dem Lande der Papsthasser (Papefiguiere) vorbei, das von allen Geißeln des Himmels heimgesucht wird, kommt man zur gesegneten Insel der Papstsüchtigen (Papimanes), und die Reisegesellschaft lernt überhaupt noch einige höchst merkwürdige Eilande kennen, aber das Ziel wird nicht erreicht: mit einem Salut an die Musen schließt die Erzählung. Der Tod hatte Rabelais die Feder aus der Hand genommen; die Fortsetzung (als fünftes Buch 1564 erschienen) ist nicht von ihm. Einzelne Schilderungen in diesem Buche erinnern an die Satire des ersten Buches, aber die Vortragsweise ist eine ganz andere: trockener, schärfer und weniger frohsinnig.

„Dieweil des Menschen Fürrecht Lachen ist“, ergibt sich Rabelais dem freien Humor, der bei ihm um die banalsten Histörchen, Schwänke und Anekdoten spielt. Aber sein Witz ist oft barock und pedantisch und schwelgt in Wortanhäufungen, Aufzählungen und Wiederholungen nach alter rhetorischer Manier; und nur zu häufig verfällt sein Frohsinn auf platte Possen und Unflätigkeiten, ohne Maß und Ziel in Sachen und Worten: Rabelais war eben als Bettelmönch aufgewachsen. Auch darf man nicht vergessen, welche Freiheiten und Derbheiten der damalige Umgangston zuließ: in Werken, die belustigen sollten, glaubte man alles sagen zu dürfen. Zu einer Zeit, wo man brannte und vierteilte, kleine Vergehen höchst grausam ahndete, entlassene Minister ausraubte oder auf dem Rechtswege ermordete, wo man die Besatzung einer Feste, die sich tapfer verteidigt hatte, nach der Übergabe einfach niederhauen ließ, in einer Epoche, wo einer der gebildetsten Protestanten den Wunsch äußern konnte, der Verfasser des „Pantagruel“ möchte samt seinem Buche auf den Scheiterhaufen geworfen werden, waren Humor und Witz selbst in den höheren Kreisen mitunter roh und grausam.

Wenn Rabelais öfter unanständig und brutal wurde, so ist doch auch die Art, wie er diese Gegenstände behandelte, von seiner sonstigen Manier nicht verschieden: er führt die Unanständigkeiten nur mit derselben übertriebenen Gründlichkeit aus wie andere Vorwürfe. Sei das Thema verfänglich oder nicht, ihm ist es gleich, er schüttet seinen ganzen auf den fraglichen Gegenstand

bezüglichen Begriffsvorrat darüber aus. Lüsternheit und reizende Zweideutigkeit liegen ihm fern, aber anderseits wäre es auch unrichtig, seine Cynismen als schützende Umkleidung kühner Gedanken anzusprechen; sie gehören eben zur Art Rabelais', zur Natur seines Gegenstandes und zu den Gewohnheiten des litterarischen Humors seines Zeitalters. Im Prolog zum „Gargantua“ verwahrt er sich gegen allegorische Deutung, doch verlangt er, daß man unter der kunstlosen Hülle die edleren Wahrheiten suche; man müsse „den Knochen zerbrechen, um das Mark zu saugen“. Der Roman macht auf den ersten Blick den Eindruck einer aus zufälliger Eingebung zusammengerafften Erzählung abenteuerlicher und ausschweifender Handlungen und Begebenheiten; seine Gestalten sind willkürlich ersonnen, sie behalten nicht einmal im Verlauf der Geschichte dieselben Verhältnisse zu einander. Aber in diesen phantastischen und barocken Willkürlichkeiten regt sich der Geist des Zeitalters: die Glaubensbewegung und die humanistische Bildungserneuerung geben den Ton an. Stofflich ist der Roman mit den überlieferten litterarischen Motiven des Mittelalters wie mit denen der eigenen Zeit und des Altertums ausgestattet: Schwank, Fabliau, Abenteuer- und Heldenroman leben darin auf, und zu ihnen gesellen sich das Wissen, der Scherz, die Erdichtungen und geschichtlichen Beispiele des neuerstandenen Altertums.

Schon dieser Reichtum des Stoffes und der formgebenden Bestandteile zeigt, daß der Urheber des Werkes ein von den verschiedensten Anregungen des Wissens und Lebens berührter Geist war, und daß derselbe Schriftsteller, der sich gern den ausschweifenden Einbildungen seiner Laune überläßt, über die Zwecke und Ziele des Menschenlebens nachgedacht und sich klar zu werden versucht hat, welche Kräfte bestimmt sind, die Menschheit in ihrer Entwickelung zu fördern. Er weiß, daß in seinem Zeitalter die Einrichtungen, Sitten und Gewohnheiten im Rechtsleben und in der Wissenschaft, in Erziehung und Kirche nicht den Forderungen der Natur, der Vernunft und der christlichen Sittlichkeit entsprechen; er bekämpft die Mächte und Vorurteile, die einer Besserung der Zustände feindlich entgegenwirken. Aber er ist duldsam und betrachtet die Dinge dieser Welt mehr historisch als dogmatisch, er wendet sich gegen Mißbräuche, nicht gegen bestimmte Lehren. Rabelais unter die Skeptiker und Freigeister zu rechnen, heißt ihn verkennen. Er hat seiner religiösen Überzeugung so innigen und warmen Ausdruck gegeben, daß man an seiner Aufrichtigkeit um so weniger zweifeln darf, je weniger die Form seines Glaubensbekenntnisses ihm die herrschende Kirche günstig stimmen konnte. Die Berufung auf den Kern der Lehre, auf den Glauben, die Bibel, Predigt und Gebet, wäre ein übelgewähltes Mittel gewesen, um die alte Kirche zu gewinnen: Rabelais stand den Protestanten viel näher, und so oft er ernste gottesdienstliche Verrichtungen schildert, hat er die freie protestantische Färbung. Er wünscht aber nicht, den Zwang der römischen Kirche gegen den Zwang calvinischer Rechtgläubigkeit zu vertauschen. Ihm ist das Evangelium die frohe Botschaft der Menschenliebe, und für das sittliche Verhalten des Einzelnen beruft er sich vornehmlich auf Paulus: die Hitze seiner religiösen Überzeugung war durch seinen „Pantagruelismus“ zu wohlthätiger Wärme geworden. Aus den Alten, das sind die „Pantagruelisten“, denen Pantagruel ja seine Bildung verdankt, stammt jene Stimmung philosophischer Billigkeit, die sich mit der evangelischen (equité philosophique et evangelique. I. 10) verschmilzt, „eine spezifische Eigenschaft und individualisch Wesen, kraft dessen sie nimmermehr krumm nehmen, was aus einem guten, freien und wohlgesinnten Herzen kommt“. Rabelais begeistert sich für den Fortschritt der Menschheit durch „die Wiederherstellung der guten Wissenschaften“. Für diese kämpft er mit wahrhafter Leidenschaft, ja wo er für geistige Erhellung und Freiheit streitet, sind seine Angriffe bitter und ohne Schonung. Seine

Satire hat einen modernen Zug. Er geht nicht gegen Gesamtheiten, ganze Klassen oder Körperschaften vor, wie die Rügegedichte des Mittelalters, sondern er ruft einzelne Vertreter der Stände vor sein Forum. Die Einförmigkeit der ironischen Rhetorik eines Erasmus gibt er auf und schafft dafür lebendige Gestalten.

In dieser individualisierenden Darstellung von Charakteren und Ereignissen bekunden sich dichterische Begabung, lebhafte Phantasie, feuriges Empfinden und scharfe Beobachtung in Verbindung mit der Fähigkeit, die von außen gewonnenen Eindrücke innerlich zu verarbeiten und als selbständige Schöpfungen lebendig zu gestalten. Aber es fehlt Rabelais' poetischem Genius an Selbstzucht, an Sinn und Verständnis für die Schönheit der litterarischen Kunstform. Vor allem fehlt seinem beweglichen Geiste die Ruhe und Sammlung, deren das künstlerische Schaffen bedarf, obgleich er nicht den mönchischen Verächtern, sondern den verständnisvollen Liebhabern der Kunst beigezählt zu werden wünscht. Von dem volkstümlichen Roman, dessen Einkleidung Rabelais für sein Werk gewählt hat, wurde die Beobachtung künstlerischen Gleichmaßes nicht gefordert, seine Form war also dem vorwärts drängenden Schriftsteller ein bequemes Mittel, in einem gewissen Zusammenhang niederzuschreiben, was ihm sein Humor, seine Phantasie und seine aus Leben und Wissenschaft geschöpften Erfahrungen an Scherz und Ernst gerade eingaben. In den Versen, die da und dort die Prosa unterbrechen und in den Formen der alten rhetorischen Schule gedichtet sind, gelingt es Rabelais nur zuweilen, Gefühl und Gedanken in dem Zwange von Reim und Metrum korrekt und erschöpfend auszudrücken. Den inneren Zusammenhang der Erzählung zu wahren und festzuhalten, schien ihm nicht zu verlohnen: vor allem wünschte er sein Wissen zu verwerten. Er kennt die heimische Litteratur, bezieht sich auf Patelin, Villon, Bouchet, Marot und selbst auf die alten Helden volkstümlicher Überlieferung, wie Fierebras, Renaud von Montauban und die Haimonskinder, er schöpft reichlich aus den Schriftstellern des römischen und griechischen Altertums, namentlich Lukian, Plutarch und Platon, und die Heilige Schrift ist ihm für ernste evangelische Wahrheiten eine gern angezogene Autorität.

Auf Rabelais' Sprache und Stil wirkt die Fülle des dargebotenen Stoffes zugleich anregend und verwirrend, bald nähert er sich dem „honigsüßen" Stile der Rhetoriker, bald ahmt er als „Pantagruelist" die Lateiner nach, bald redet er kernig und volkstümlich wie der echte Sohn der Touraine.

Die große Beliebtheit des Romans hat den Eifer vieler **Nachahmer** angefeuert. Schon vor dem Erscheinen des fünften Buches, das die abgebrochene Erzählung fortsetzen und beenden sollte, suchten diese Nachahmer besonders das Phantastische und possenhaft Groteske bei Rabelais zu überbieten. Geistig nahe steht Rabelais aber nur **Bonaventure Des Periers** (um 1500—1543) mit seinen „Neuen Erholungen und lustigen Geschichten" (Nouvelles Recréations et Joyeux Deviz, 1558). Aus den ursprünglich neunzig Geschichten wurden später hundertneunundzwanzig (1568).

Des Periers bietet in seiner Schwanksammlung verschiedenartige Äußerungen heimischen Humors: Wortspiele, Mißverständnisse, komische Fragen, treffende Antworten, lächerliche Situationen, Ungereimtheiten und Eulenspiegeleien. Seine klare, muntere, volkstümliche Vortragsweise verdient hervorgehoben zu werden. Satirische Absichten sind kaum vorhanden; wenn von Gerichtsbeamten und geistlichen Personen wenig Erbauliches erzählt wird, so geschieht dies, weil die Begebenheit an und für sich lustig und komisch ist. Bisweilen ergibt sich eine „Moral" aus der Geschichte, wie bei der Erzählung vom Milchtopf, aus der Lafontaines bekannte Fabel („Die Milchfrau und der Milchtopf") hervorgegangen ist, oder bei der Erzählung vom zufriedenen Schuhflicker Blondeau, dem Urbilde von Hagedorns munterem Seifensieder.

Die „Joyeux Deviz" setzen die Überlieferung der älteren französischen Fabliaux und Farcen fort, dagegen entstand das „Heptameron" (Siebentagewerk) der Königin **Margarete von**

Navarra (veröffentlicht 1558), das als planmäßig angelegtes Werk und als Erzeugnis der neuen Bildung höhere litterarische Ansprüche befriedigt, unter italienischem Einfluß: Vorbild war das „Decamerone“ des Boccaccio. Diese berühmte Sammlung von Novellen hatte Le Maçon auf Befehl der Königin Margarete ins Französische übersetzt (1545), und daraufhin kam man am Hofe auf den Gedanken, eine ähnliche Sammlung von wahren Geschichten aus der eigenen Umgebung zu veranstalten. Freilich führte Margarete diesen Plan erst in ihren letzten Lebensjahren aus.

Wie bei Boccaccio verbindet eine „Rahmenerzählung“ die einzelnen Novellen. Fünf vornehme Herren und Frauen werden durch ein Unwetter am Fuße der Pyrenäen aufgehalten und vertreiben sich die Zeit mit Geschichten-Erzählen. Das sollte zehn Tage dauern, und jedes Glied der Gesellschaft sollte jeden Tag eine Geschichte vortragen. Aber Margarete hat nur sieben Tage und zwei Geschichten des achten Tages hinterlassen, und daher wird die Sammlung „Heptameron“ genannt.

Die Erzähler sind trotz der verstellten Namen bestimmte Personen aus der Umgebung der Königin: Osile ist ihre Mutter Louise, Parlamente sie selbst, Hircan Heinrich von Navarra, Ennasuite Anne de Vivonne, die Mutter des Geschichtschreibers Brantôme. Margarete verlegt die Erdichtung in eine glückliche Zeit ihres Lebens, als ihre Mutter Louise von Savoyen noch lebte, etwa zwischen 1528 und 1531. Die damals vielleicht schon im Kreise der Königin erzählten Geschichten wurden zum anmutigen Novellenkranze, obgleich der Prolog erst zu Anfang 1547 verfaßt ist. Es war beabsichtigt, „nur Wahres zu berichten“, daher die Geschichten meist eigene Erlebnisse schilderten oder unmittelbar aus mündlicher Überlieferung hervorgingen. Einzelne jedoch stammen aus litterarischen Quellen, aus Ariosto, Massuccio, Giraldo Cinthio, Sacchetti, den Gesprächen des Erasmus, französischen Fabliaux, dem Romane des Ritters von la Tour Landry und den „Hundert neuen Novellen“.

Meistens werden unter durchsichtigem Schleier Begebenheiten erzählt, die am französischen Hofe vorgekommen sein sollen. Die Träger der Handlung sind aber auch Kaufleute, Sachwalter, Beamte, Chorherren, Pfarrer und Bettelmönche, so daß die verschiedensten Verhältnisse des menschlichen Lebens berührt werden. Osile und Parlamente erzählen gern Geschichten, die die Ritterlichkeit und den Edelmut König Franz' I. beweisen, sowie Abenteuer der Hofleute. Fast alle Novellen aber sind Liebesgeschichten in den verschiedenen Spielarten der Leidenschaft. Nur in einzelnen geschichtlichen Anekdoten und Schwänken fehlt das Liebesmotiv. Oft ist die einzelne „Novelle“ nur eine in kurzen Worten berichtete ungewöhnliche oder spaßhafte Begebenheit, eine glücklich gelungene List oder ein lächerlicher Verstoß, während die romantischen Liebesnovellen sehr ausführlich erzählt werden und selbst Gefühlsäußerungen in Versen enthalten. Schon wird der Versuch gemacht, aus der Lebenslage und den Charakteren der Personen die Handlung zu gestalten.

Ohne Berechtigung ist der Vorwurf, daß das „Heptameron“ vornehmlich aus lüsternen und leichtfertigen Geschichten bestehe. Schon im Ausdruck ist keine Novellensammlung des Zeitalters zurückhaltender und keuscher als diese. Der Stoff einzelner Geschichten mag an und für sich anstößig sein, ord et sale, wie es im Buche selber heißt, aber zur Entschuldigung wird angeführt, daß man doch erzählen dürfe, was wirklich geschehen sei. So wird die lüsterne Frechheit von Mönchen und Geistlichen hervorgezogen, mit der Absicht, den schädlichen Einfluß der Klostergeistlichen auf die Frauen darzulegen: Margarete benutzt das „Heptameron“ eben, um für ihre Meinungen und Lebensanschauungen zu werben. Die Geschichten sollen zeigen, daß der Mensch die Kraft in sich trägt, aus Überzeugung eines Besseren selbst gegen seine Neigung zu handeln. Deshalb läßt Parlamente jeder Novelle eine Betrachtung und Unterhaltung über ihren Inhalt folgen. Ausdrücklich wird der sittliche Wert von Menschen in bescheidener Lebensstellung und ohne Erziehung hervorgehoben.

Gerade in diesen Unterhaltungen finden sich anmutige Schilderungen eines edleren Verkehrs zwischen Männern und Frauen, ein Zeugnis und ein Erzeugnis der das neue Zeitalter

beunruhigenden Ideen. Die Frauen geben den Ton an und erheben den Anspruch, in Angelegenheiten der Bildung, des Glaubens und der praktischen Lebensweisheit ihren Meinungen Geltung zu verschaffen. Während für die „Hundert neuen Novellen“ die Fiktion bestand, daß sie nur in einer Gesellschaft von Männern erzählt wurden, sind hier ebensoviel Frauen wie Männer Teilnehmer an der Unterhaltung; und die geistige Überlegenheit ist entschieden auf seiten der Frauen. Die einzelnen Personen sind individuell charakterisiert. Besonders das Bild der Oisle ist eine eigenartige, von evangelischer Gesinnung belebte Schöpfung. Diese Frau, die als die Älteste des Kreises jeden Morgen der Gesellschaft nicht nur aus der Bibel vorliest, sondern auch „so viel gediegene und fromme Auslegungen“ mit der Lektüre verbindet, daß man nicht „müde werden konnte, ihr zuzuhören“, versieht gleichsam das königliche Priestertum, das nach Luthers Ausspruch jedem Christen zukommt. Parlamente dagegen zeigt, obwohl sie dem Evangelium ebenso ergeben ist wie Oisle, doch schon mehr Weltlichkeit; sie stellt gern Betrachtungen über die Natur der Liebe an und ist geneigt, platonische Elemente mit christlichen zu verschmelzen.

Die Erörterung über die Macht der Liebe bildet den Hauptinhalt der Gespräche, aber ganz besonders treten daneben die religiösen Angelegenheiten hervor. Die Geringschätzung der äußeren Gnadenmittel und der Mirakel, die schnöde Verachtung der Mönche, die Ehrfurcht vor dem lauteren Gotteswort als der alleinigen Quelle des Heils finden sich durchgehends ausgesprochen: das Werk ist ein Erzeugnis des protestantischen Geistes.

Die einzelnen Erzählungen sind nach einem bestimmten Plan geordnet, wobei die Unterhaltungen den Übergang von einer Geschichte zu einer anderen „Parallelgeschichte“ bilden. Obgleich die längeren Novellen ohne künstlerische Abrundung sind, ist das „Heptameron“ hinsichtlich seines Stiles das reifste Werk Margaretens, ja eines der besten des ganzen Zeitalters. Die Sprache ist weniger bunt und willkürlich, weniger von klassischen Erinnerungen beeinflußt als sonst bei den hervorragendsten Schriftstellern des damaligen Frankreich. Zu gleicher Zeit ist die Königin fähig, den höheren Anforderungen philosophischen Denkens und sittlicher und religiöser Belehrung genugzuthun. Als sie kränkelnd und von mancherlei Trübsal heimgesucht, ihre Herzensmeinungen und ihre religiösen und philosophischen Überzeugungen in diesem Geschichtenbuch niederlegte, beseelte Margarete der Wunsch, auch ihre Sprache fähig zu machen, die neuen und hohen Gedanken auszusprechen, die ihr die bewegte geistige Atmosphäre zuführte, in der sie atmete; aber das gemeinsame Schicksal aller Schriftsteller von Bedeutung unter Franz I. war, daß keiner der von der Glaubens- und Bildungserneuerung erregten Geister Herr seines Stoffes oder ein Meister künstlerischer Formgebung wurde: selbst die Originalität ihrer Werke beruht oft nur auf der Verschiedenartigkeit ihres Inhalts, auf der Mischung des Alten und Neuen und den unvermittelten Gegensätzen. Denn als die humanistische Bildung ein Werkzeug der Befreiung wurde aus der mittelalterlichen Gebundenheit, strömte aus den neu eröffneten Quellen des Altertums eine solche Fülle neuen Gedanken- und Lernstoffes zu, daß man, davon überwältigt, die eigene Selbständigkeit preisgab und in dieser Zeit zuerst daran arbeitete, die neuen Schätze für Erziehung und Leben sittlich, philosophisch und wissenschaftlich zu verwerten. Die Dichter ließen sich vorderhand an einzelnen stofflichen Entlehnungen und formalen Nachahmungen aus den Alten genügen; erst als eine humanistisch vorgebildete Jugend aus den Schulen in die Öffentlichkeit übertrat, unternahmen sie es im folgenden Zeitalter, grundsätzlich die poetische Hinterlassenschaft der Römer und Griechen für die Erneuerung der französischen Dichtung fruchtbar zu machen.

X. Die Zeit Heinrichs II. und der Religionskriege (1550—1594).

1. Die Prosa.

Die zwölf Jahre der Regierung König Heinrichs II. liegen zwischen dem großen, ein Menschenalter überdauernden Zweikampf Franz' I. und Karls V. und dem dreißigjährigen Bürger- und Glaubenskrieg in Frankreich. Den Kampf mit dem spanischen Gegner, eine Erbschaft, die er als Nachfolger Franz' I. nicht ablehnen konnte, führte Heinrich mit Unterbrechungen und wechselndem Glück, bis er, durch die Niederlagen von St.-Quentin und Gravelingen (1557 und 1558) dazu gezwungen, in den Frieden von Cateau-Cambresis willigte. Unterdessen hatte Calvins Lehre unter dem Adel, im höheren Bürgerstande und in den breiteren Schichten des Volkes zahlreiche Bekenner gewonnen: sollte die allerchristlichste Monarchie diese Hugenotten vernichten, oder protestantisch werden, oder wenigstens den Anhängern des „neuen Glaubens" Duldung und Gleichberechtigung zugestehen? Diese Fragen erregten das Leben des Volkes ein Menschenalter hindurch aufs tiefste, und die Unmündigkeit und Unselbständigkeit der Nachfolger Heinrichs II. gab den Großen Spielraum, die für den Glauben und für die Ziele des eigenen Ehrgeizes kämpften. Das Zeitalter des bürgerlichen Krieges beginnt mit dem Blutbad von Vassy (1562) unter Karl IX. Die Hugenotten ertrotzten im Frieden von St.-Germain (1570) die Gewährleistung freier Religionsübung sowie bürgerlicher Gleichberechtigung, und der Ehebund zwischen Heinrich von Navarra, dem Haupte der Protestanten, und Margarete, der Schwester des Königs, sollte dem Ausgleich Dauer verleihen. Da machten die Guisen und die Königin-Mutter Katharina von Medici durch die Niedermetzelung unzähliger Hugenotten in der Bartholomäusnacht (24. August 1572) Heinrichs Vermählungsfest zu einer Bluthochzeit, der Krieg entbrannte von neuem, und Heinrich III., der Nachfolger seines Bruders (1574), mußte den Hugenotten einen neuen Frieden gewähren. Jetzt schlossen die eifrigen Katholiken unter Leitung des Herzogs Heinrich von Guise den „Heiligen Bund" (Ligue) zum Schutze des Glaubens (1576). Der König selbst trat an seine Spitze, aber trotzdem mußten den Protestanten im Frieden von Poitiers (1577) wieder große Zugeständnisse gemacht werden. Als den letzten Bruder des Königs der Tod dahinraffte und der Hugenott Heinrich von Navarra Thronerbe wurde, rief Heinrich von Guise die Ligue mit Erfolg wieder ins Leben (1584), Philipp II. von Spanien trat dem Bunde bei, und im „Kriege der drei Heinriche" neigte sich der Sieg Heinrich von Guise zu. Nach dem „Tage der Barrikaden", der Pariser Revolution vom 12. Mai 1588, flüchtete der König schmählich aus Paris, und der Reichstag zu Blois (September 1588) plante die Vernichtung der Hugenotten sowie die Einschränkung der königlichen Gewalt. In dieser Not ließ

Heinrich III. seine gefährlichsten Gegner, den Herzog Heinrich und dessen Bruder, den Kardinal Ludwig von Guise, ermorden, beschwor damit aber nur einen neuen Sturm wider sich herauf: gebannt, verhöhnt, ohne Heer und Geld, mußte er sich den Hugenotten in die Arme werfen, und schon am 1. August 1589 rächte Jakob Clément den Tod der Guisen durch die Ermordung des letzten Valois.

Heinrichs III. Erbe, Heinrich IV., verstand es, sich seinen Thron gegen einen hartnäckigen, von Spanien genährten Widerstand zu erstreiten. Er war überzeugt, daß ihm nicht die Besiegung, sondern nur die Beruhigung seiner Gegner den unangefochtenen Besitz des Thrones verschaffen würde, und trat deshalb am 23. Juli 1593 zum katholischen Glauben über. Hierdurch nahm er seinen Widersachern ihre in der religiösen Leidenschaft wurzelnde Kraft, Paris öffnete seine Thore dem Friedensbringer, und das Recht des gesetzlichen Erben hatte gesiegt. Ihrem Wesen nach blieben Frankreich und die Monarchie katholisch, selbst als der König durch das Edikt von Nantes (13. April 1598) seinen ehemaligen Kampf- und Glaubensgenossen eine nur wenig eingeschränkte Religions- und Kultusfreiheit, vollkommenes Staatsbürgerrecht und starke materielle Gewährleistungen ihrer Rechte zugestanden hatte.

In den Prosaschriften spiegelt sich naturgemäß am klarsten die wilde Erregtheit dieser Zeit und zuletzt die Sehnsucht nach Versöhnung, Ruhe und Frieden wider. Ein starker streitbarer Zug ist den Schriften eigen, deren unmittelbarer Zweck die Erörterung der damals die Geister erregenden Fragen war: der Glaubensstreit bringt eine Fülle von Werken hervor, worin mit den Waffen des Eifers, der innersten Überzeugung, des gelehrten Wissens oder des Spottes und der Ironie für oder gegen den alten Glauben gekämpft wird. Aber selbst wer sich nur mit philosophischen, staatsrechtlichen, politischen und geschichtlichen Angelegenheiten beschäftigt, oder wer bloß persönliche Erlebnisse und Erfahrungen niederschreibt, der Philosoph, der Geistliche, der Krieger, der Hofmann oder der Politiker, sie alle reißen die Gegensätze in den Kampfeszorn der streitenden Parteien hinein.

In den Unterhaltungsschriften dieser Zeit macht sich der Einfluß von Rabelais bemerklich. So findet sich die Verbindung breiten Behagens an dem humorvoll Dargestellten mit gemäßigter satirischer Absicht bei dem bretonischen Edelmann Noël du Fail (Leon Ladulfi, etwa 1520—1591), dessen „Ländlichen Gesprächen" (Discours d'aucuns propos rustiques, 1547) 1548 „Schnurrpfeifereien und neue Geschichten" (Baliverneries et Contes nouveaux), 1585 nach langer Pause „Geschichten und neue Gespräche" (Contes et nouveaux discours) folgten, alles Bilder aus dem bretonischen Bauernleben. Noëls Satire greift die Mißbräuche und Übelstände der Zeit an, hält aber zum alten Glauben und ist durchaus nicht aufreizend. Wie teilweise Noël, so wählte die beliebte Form des Gesprächs auch Jacques Tahureau (1527—55), dessen zwei „Dialogues" (1562) mit jugendlichem Freimut in allgemein gehaltener Satire die Gebrechen und Laster der Zeit sowie die einzelnen Berufsarten und Stände einer bitteren Kritik unterwerfen.

Calvins Beispiel, theologische Fragen in der Muttersprache zu behandeln, fand vielfach Nachahmung. Hervorragend auf diesem Gebiete sind die Schriften des Schweizers Pierre Viret (1511—71), die „Christenlehre" (Instruction chrestienne, 1564, in Gesprächsform) und die „Christliche Verwandlung" (Metamorphose chrestienne). Die Geißel des Satirikers schwingt Viret in der „Welt, die in ihr Verderben geht" (Le monde à l'empire, d. h. Le monde allant pire). Die Vermischung evangelischen Glaubenseifers mit pedantischer Gelehrsamkeit und derben Späßen erinnert hier an Rabelais.

Auch Theodor de Bèze (Beza, 1519—1605) folgt diesem Zuge der Zeit zur grotesken Polemik in seiner beißenden „Epistel" (Epistola Passavanti ad magistrum praesidentem Lizet, 1553) gegen den „Herrn Präsidenten Lizet".

Lizet hatte als Parlamentspräsident die Hugenotten verfolgt und sie in einer theologischen Abhandlung zu widerlegen versucht; dies reizte Bezas Spottlust, der Lizets eigenen Diener Passavant aus Genf einen Brief in französisch-lateinischer Sprachmischung (makaronisch) schreiben läßt, worin mit possenhafter Ironie der Eindruck wiedergegeben wird, den die Schrift Lizets auf die Genfer Protestanten gemacht habe.

Außer dem „Leben Calvins" (Vie de Calvin, 1565) ist Bezas bedeutendstes Werk in französischer Sprache die „Kirchengeschichte der reformierten Gemeinden im Königreich Frankreich" (Histoire ecclesiastique, 1580), verfaßt in schwerer Zeit, um den Mut der Glaubensgenossen zu heben. Auf Grund zahlreicher Einzeldarstellungen, die von den verschiedenen Gemeinden gemäß einem Beschlusse der Synode von Lyon (1563) abgefaßt waren, entstand dies wertvolle Vermächtnis des französischen Protestantismus aus den Jahren seiner ersten Erhebung, freilich weniger eine zusammenhängende Geschichte als eine Sammlung ausführlicher Nachrichten über die einzelnen protestantischen Gemeinden Frankreichs, in der Zeit von 1560 bis 1563.

Als Polemiker und Satiriker von echt protestantischer und patriotischer Gesinnung war Henri Estienne (Stephanus, 1528—98), ein Sprößling der bekannten Druckerfamilie, berühmt. Neben seinen gelehrten Arbeiten, die ihm den Ruf des ersten Hellenisten seiner Zeit verschafften, schrieb er eine Anzahl volkstümlicher Bücher streitbaren Charakters. Am umfangreichsten, obwohl nicht über die Vorbereitung, den Traité préparatif, gediehen, ist darunter die „Verteidigung Herodots" (Apologie d'Herodote, 1566), die unter den Händen des Verfassers zu einer eingehenden und umfassenden satirischen Schilderung seiner eigenen Zeit wurde. In Genf war man von dem Werke wenig erbaut. Die römische Geistlichkeit mochte der kühne Mann schlecht behandeln, aber die Ausfälle gegen Fürsten benachbarter Länder, der Cynismus und der leichtfertige Ton, in dem die tollen und zuchtlosen Streiche des Jahrhunderts vorgetragen wurden, erschienen dem Genfer Rat anstößig, und Estienne entging der Zensur nicht.

Obgleich Estienne einer der gelehrtesten Humanisten seiner Zeit war und das Lateinische und Griechische völlig beherrschte, schrieb er ein frisches, einfaches Französisch und bemühte sich eifrig um die Reinheit und Würde seiner Muttersprache. Manchem höfischen Manne schien das lächerliche Sprachgemisch der französisch redenden Italiener so reizvoll, daß er seine eigene Rede mit italienischen Brocken ausstattete, ein Unfug, gegen den Estienne mit seinen „Zwei Gesprächen vom neuen verwelschten Französisch" (Deux dialogues du nouveau langage françois italianizé, 1578) ebenso lebhaft ankämpfte, wie er in der „Vortrefflichkeit der französischen Sprache" (Précellence du langage françois, 1579) die Vorzüge und die Eigenart der Muttersprache pries. In der letzteren Schrift zeigte er, daß ihn, wie so manchen seiner Zeitgenossen, gerade der Eifer für die alten Sprachen und Schriftsteller zu einer echt patriotischen Würdigung der Muttersprache geführt habe.

Ähnliche Anschauungen vertrat auch Jacques Amyot (1513—93), der ebenfalls von dem Studium der Alten ausging. Seine litterarische Bedeutung beruht nur auf seiner Thätigkeit als Übersetzer, denn sein französischer Plutarch, die „Lebensgeschichten der erlauchten Männer" (Les Vies des hommes illustres, 1559 und 1567), ist eines der gelesensten und wichtigsten Denkmäler der guten französischen Prosa des 16. Jahrhunderts geworden. Plutarch wurde damals unter allen alten Schriftstellern am meisten bevorzugt: die Verbindung sittlicher Belehrung mit anregender Unterhaltung in seinen fesselnden Lebensbeschreibungen zog auch die Ungelehrten an, ja seine Schilderungen wurden maßgebend für die Auffassung des Altertums

und jener großen Männer. Amyot hatte sich zuerst an Diodor versucht (1554) und die beiden spätgriechischen Romane „Theagenes und Chariklea“ und „Daphnis und Chloe“ ins Französische übertragen (1547 und 1559); so war er wohl vorbereitet gewesen für seinen Plutarch. Die mitunter etwas geschraubte und spitzfindige Ausdrucksweise des griechischen Redekünstlers wurde in der französischen Bearbeitung einfacher, vertraulicher, anheimelnder, und zugleich zeichnete sich die Übertragung Amyots durch Frische, Fülle und Reinheit der Sprache aus.

Der Reiz, den das Werk ausübte, war allgemein: „man sah die Fürstinnen aus dem Hause Frankreich mit ihren Damen und Ehrenfräulein sich höchlichst an den schönen Aussprüchen der Griechen und Römer erbauen, die durch den süßen Plutarch dem Gedächtnis aufbewahrt waren“ (Brantôme), und Montaigne glaubte Amyot vor allen französischen Schriftstellern die Palme reichen zu dürfen. Bis 1619 können gegen funfzig Ausgaben des Werkes gezählt werden, und noch 1637 erscheint Amyot im Verzeichnis der Musterschriftsteller der neugegründeten Akademie.

Hat Plutarch mehr als irgend ein anderer Autor des Altertums dem 16. Jahrhundert die Kenntnis der römischen und griechischen Geschichte und der antiken Staatseinrichtungen vermittelt, so darf das litterarische Republikanertum, das damals, aus den klassischen Studien hervorgehend, die Gemüter erfüllte und in poetischen, politischen und philosophischen Werken hervorbrach, vielleicht auch auf die Einwirkung dieses Schriftstellers zurückgeführt werden. Er regte auch vor allem Politiker und Kriegsmänner zur Abfassung von Denkwürdigkeiten an, denn diese Niederschriften persönlicher Erlebnisse von zeitgeschichtlicher Färbung wurden seit der Regierung Heinrichs II. immer zahlreicher. Franz von Guise, der Prinz von Condé, Antoine de Puget, Henri de la Tour d'Auvergne und viele andere haben ihre Lebensgeschichte aufgezeichnet oder, wie der Marschall von Vieilleville, aufzeichnen lassen. Aus der Zahl dieser Memoirenschreiber heben sich zwei Kriegsmänner hervor: ein eifriger Protestant und ein strenger Anhänger des alten Glaubens, typische Vertreter ihres kriegerischen Zeitalters.

Der ältere dieser beiden Kriegshelden, Blaise de Monluc (1503—77), hatte an allen Feldzügen Franz' I. gegen Karl V. teilgenommen und sich unter Heinrich II. bei der Verteidigung Sienas gegen die Kaiserlichen ausgezeichnet (1555). Der Bericht hierüber bildet den schönsten Abschnitt seiner „Kommentare“ (Commentaires, gedruckt erst 1592), die er zu diktieren begann, als er bei der Belagerung von Rabastens (1569) verwundet worden war. Er war ein ungelehrter Mann und kannte die Alten nur aus einigen Übersetzungen, aber seine kunstlose Schreibart, der Ausdruck eines unerschrockenen Herzens und erprobten Charakters, macht ihn zu einen der wirkungsvollsten Prosaisten seines Zeitalters auf katholischer Seite. Beachtenswert ist der bis zum Regierungsantritt Karls IX. gehende Teil der „Kommentare“, die zugleich eine Unterweisung, nach Heinrichs IV. Wort eine „Bibel“ der jungen Soldaten sein sollten. Hier ist Monluc der ehrliche und ehrliebende Kriegsmann, der seinem Herrn gegen den Landesfeind wackere Dienste leistet, während später die Bürgerkriege aus ihm, wie aus so vielen seiner Zeitgenossen, ein Werkzeug des politischen und religiösen Fanatismus gemacht haben: die Erzählung der Kriegsthaten wider den äußeren Feind ruft einen ganz anderen Eindruck wach als der oft mit kaltem Hohn gewürzte Bericht über die wilden Thaten und Erlebnisse des Bürgerkrieges.

Ein protestantisches Gegenstück zu Monlucs „Kommentaren“ bilden die sechsundzwanzig „Politischen und militärischen Abhandlungen“ (Discours politiques et militaires, 1587) des Feldhauptmanns François de La Noue (1531—91), die in den Jahren 1580—85 entstanden, während sich der Verfasser in der Gefangenschaft des Herzogs von Parma befand.

Buch 1 bis 4 enthalten eine Darstellung der ersten Bürgerkriege, die folgenden einundzwanzig Betrachtungen über den Adel, die Kriegsführung sowie über politische und Glaubensfragen. Im 26. Buch erzählt der Verfasser das eigene Leben während der Jahre 1562 bis 1570.

La Noue ist glaubensfreudiger Hugenott, aber dabei ein Anhänger des Königtums: in seiner Schrift kommt die Ansicht der gegen Ende der Regierungszeit Heinrichs III. Verbreitung gewinnenden Partei der „Politiker" zum Ausdruck, daß Katholiken und Protestanten ganz gut nebeneinander leben könnten. Er nimmt nicht nur als Calvinist für sich das Recht der Duldung in Anspruch, sondern als Vaterlandsfreund erhebt er sich über den Parteigeist und wünscht dem Bruderkampf ein Ende zu machen, ohne den Gegner zu vernichten.

Die politische Entwickelung der großen Staaten Europas trieb seit dem 15. Jahrhundert immer mehr der unumschränkten Gewalt des Königtums zu: die aus dem römischen Kaisertum stammenden Lehren von der Allmacht des Staates und des Inhabers der Staatsgewalt verschafften sich Geltung. Aber wie gleichzeitig die klassischen Studien einen republikanischen Idealismus nährten und Plutarchs Lebensbeschreibungen für die Helden republikanischer Freiheit begeisterten, gab auch die protestantische Bewegung, von alttestamentlichen Vorstellungen erfüllt, theokratisch-demokratischen Staatseinrichtungen den Vorzug: unumschränkte Königsmacht als die einzige Quelle der Gesetze schien ein Widerspruch gegen das biblische Gesetzbuch. Der Satz, daß man dem Gebote Gottes mehr zu gehorchen habe als dem Gebote der Obrigkeit, konnte zu bedenklichen Folgerungen und unlösbaren Verwickelungen führen. Wie sollte in erregten Zeiten das Geistliche vom Weltlichen, das Recht Gottes von dem, was des Kaisers ist, immer getrennt gehalten werden?

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts führen diese verschiedenen Richtungen zu einer lebhaften und aufgeregten **Publizistik**, deren Verwandtschaft mit litterarischen Erscheinungen kurz vor der großen französischen Staatsumwälzung nicht zu verkennen ist. In dem „Aufsatz über die freiwillige Dienstbarkeit" (Discours de la servitude volontaire) oder dem „Gegen Einen" (Le Contre un) äußert **Estienne de La Boëtie** (1530—63) einen jugendlichen, aus den Staatsschriften und Geschichtswerken des Altertums schöpfenden Republikanismus. Das Werkchen wurde von den Protestanten als brauchbare Waffe hervorgesucht und in einer Sammlung von Flugschriften herausgegeben. Um diesem Mißbrauch zu steuern, veröffentlichte es Montaigne unter dem Vorgeben, die Schrift habe sein verstorbener Freund in seiner „Kindheit" lediglich als „Übung" über einen Gegenstand verfaßt, der ja schon tausendmal in Büchern behandelt worden sei.

Von der Lektüre der Alten und von der Schrift Machiavellis über Livius angeregt, hatte La Boëtie sein Buch als flammenden Protest gegen die „Tyrannenherrschaft" verfaßt. Die Menschen seien von Natur frei und gleich. Ein Herrscher könne sie nur deshalb ausbeuten, unterdrücken, mißhandeln, weil das der eigene Wille der Beherrschten sei, und schon der bloße Wille würde darum genügen, um das Joch abzuwerfen. „Seid entschlossen, nicht mehr zu dienen, und ihr seid frei."

Ist La Boëties Schrift vornehmlich als ein Erzeugnis des klassischen Geistes anzusehen, mehr eine beredte Deklamation als eine gegen bestimmte Zustände gerichtete Reformschrift, so gehen etwa seit 1560 aus dem hugenottischen Lager litterarische Kundgebungen hervor, die ernster und schärfer eine dem Königtum und den bestehenden Einrichtungen feindselige Gesinnung aufweisen. Calvin hatte das auf Gottes Gebot gegründete Ansehen der Obrigkeit nicht in Zweifel gezogen, ja er selbst hatte die weltliche Macht gebraucht, um einen Ketzer wie Michel Servet zum Feuertode verdammen zu lassen. Der Humanist Theodor von Beza hatte sich in seiner „Abhandlung über die von der bürgerlichen Obrigkeit zu bestrafenden Ketzer" (De haereticis gladio civili

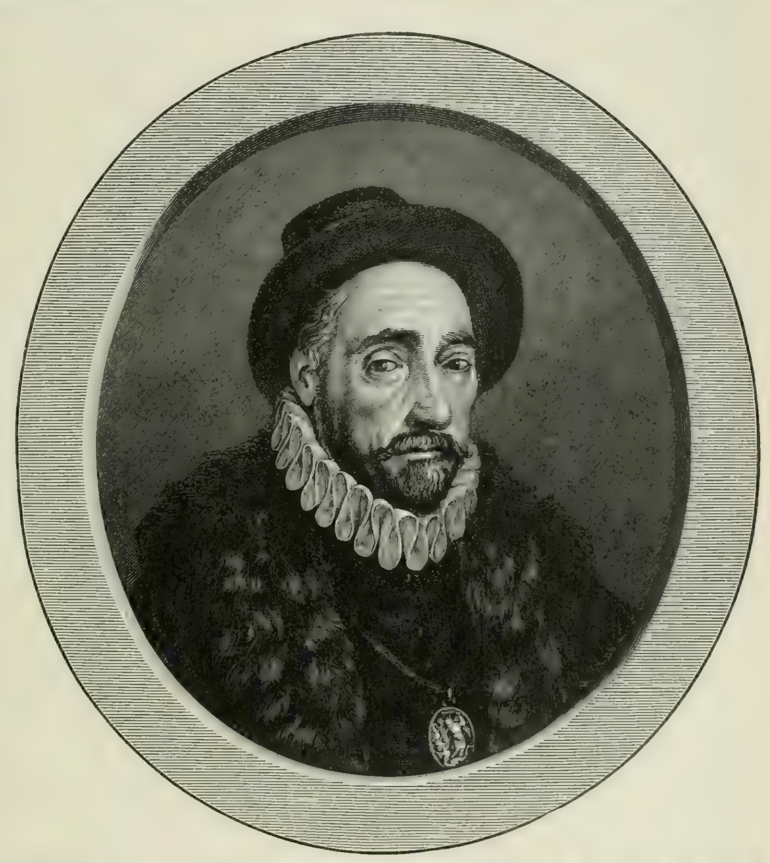
puniendis) so weit vergangen, daß er das Recht von Obrigkeit und Kirche verteidigte, die Ketzer durch das Schwert auszurotten. Diese Auffassung des biblischen „Zwinge sie, einzutreten!“ unterschied sich kaum von der der französischen Machthaber, die ebenfalls Ketzer mit Feuer und Schwert austilgten. Aber trotz dieser Ausdehnung der obrigkeitlichen Strafgewalt auf Glaubenssachen hatte der französische Protestantismus einen republikanischen Zug. Schon der Gegensatz gegen die aristokratische Hierarchie der alten Kirche, die eigene Gemeindeverfassung der Reformierten, das Bundesverhältnis der einzelnen protestantischen Kirchen untereinander und die engen Beziehungen zu Genf erzeugten Auflehnung gegen die monarchische Staatsordnung, und dazu kam noch die wohlbegründete religiöse Überzeugung, die den einzelnen Christen in ein unmittelbares Verhältnis zu Gott stellte und ihn rechtfertigen konnte, wenn er einer glaubensfeindlichen und verstockten Obrigkeit den Gehorsam weigerte oder gar bewaffneten Widerstand leistete. Einige Jahre nach der Bartholomäusnacht trat sogar die von dem „gallischen Brutus“ (Bruto Celta auctore) verfaßte „Rache an den Tyrannen“ (Vindiciae contra tyrannos, 1579) ans Licht, worin auf Grund der Heiligen Schrift der Aufstand gegen die Obrigkeit und ihre Vernichtung gerechtfertigt wurde. Diese radikale Flugschrift, deren Verfasser mit seinem wahren Namen Hubert Languet (1518—81) hieß, ist vielleicht nicht unbeeinflußt gewesen von François Hotmans (1524—90) „Franco-gallia“ (1574), einem erst lateinisch, dann auch französisch erschienenen Versuch, auf geschichtlicher Grundlage die Rechte des Volkes gegen die Ansprüche der unumschränkten Königsherrschaft zu erweisen. Das Werk, das mehr war als eine bloß aus den Parteikämpfen der Zeit hervorgegangene Flugschrift, wurde von den Anhängern der unumschränkten Monarchie heftig bekämpft, auch erhielt der Absolutismus in dem „Staat“ (La République, 1578) des Rechtsgelehrten Jean Bodin (1530—96) bald seine theoretische und geschichtliche Begründung.

Bodin sieht in der väterlichen Gewalt das Vorbild der staatlichen. Von Vorstellungen des römischen Familienrechtes beherrscht, neigt er dazu, dem Herrscher im Staate eine fast uneingeschränkte Gewalt einzuräumen. Er läßt nur drei Staatsformen gelten: Monarchie, Volksherrschaft und Aristokratie; von einer gemischten Staatsform will er nichts wissen, denn eine beschränkte Gewalt wäre nicht souverän. Die Parlamente und Landstände können also ihre Ansichten kundgeben, nicht aber den Herrscher zur Berücksichtigung ihres Willens verpflichten. Die Verfolgung wegen religiöser Meinungen wird, weil sie nach Bodins Auffassung zum Atheismus führt, verworfen.

Bodins „Staat“, klar und bündig, aber ohne Ordnung, wie es der Brauch der Zeit war, geschrieben, war lange das Handbuch für die Anhänger der unumschränkten Königsmacht.

Kein Werk französischer Zunge aus dieser Zeit hat aber bei allen Parteien dauernder Einfluß und Wertschätzung behauptet und als eine Art Laienbrevier den Sieg über die Vergänglichkeit der sprachlichen Form davongetragen als die unter dem Titel „Versuche“ (Essais, 1580 und 1588) veröffentlichten drei Bücher „Selbstbekenntnisse und Betrachtungen“ von Michel de Montaigne (1533—92; s. die Abbildung, S. 339). Wie die „Kommentare“ Montlucs und die Abhandlungen La Noues, so können auch die „Versuche“ Montaignes Denkwürdigkeiten genannt werden, freilich nicht als Aufzeichnungen eines an den kriegerischen und politischen Bewegungen seiner Zeit teilnehmenden Mannes, sondern als Niederschrift selbsteigener Erfahrungen inneren Lebens, das, genährt durch Lektüre und Betrachtung, von thätigem Eingreifen in die Wirren der Zeit und von aller Parteinahme ferngeblieben ist. Das Zusammenprallen der einander bekämpfenden religiösen Überzeugungen sowie der philosophischen und politischen Ansichten, die Kriege der Parteien und Bürger, in denen die Begriffe von Recht und Unrecht, gut und böse, wahr und unwahr sich verwirrten, alles das erzeugte in manchen Naturen eine Stimmung,

die diese Männer dem Widerstreit dadurch entfliehen ließ, daß sie sich den Frieden ihres Daseins, die Unabhängigkeit ihres Urteils und die Freiheit ihres Handelns zu gewährleisten suchten durch Ablehnung jeglicher Parteinahme. Die Meinung, daß der Mensch ebensowenig in Dingen, die innerhalb des Fassungsbereiches des Verstandes liegen, wie in Dingen, die über ihn hinausgehen, zur unumstößlichen Sicherheit der Überzeugung gelangen könne, ist es, was man den Skeptizismus Montaignes genannt und als den bezeichnendsten Zug seiner vielgelesenen „Essais“ betrachtet hat. Die bekannten Worte Pascals über ihn: „Da er nicht sagen wollte ‚ich weiß nicht‘, sagt er, ‚was weiß ich?‘ und macht so den Zweifel zu seinem Wahlspruch“, sind oft wiederholt worden, wenn es galt, in kurzen Worten Geist und Inhalt des Montaigneschen Werkes zu bezeichnen. Aber sie übertreiben, Montaignes Zweifel ist viel mehr ein praktischer als ein philosophischer Grundsatz, er ist eine durch Charakteranlage, Lebenserfahrung und Selbstbeobachtung genährte scheinbare Unentschiedenheit, die den Denker aus der Betrachtung der Geschichte und aus eigenen Beobachtungen den für ihn zwingenden Schluß ziehen läßt, daß man den „Standpunkt“ des anderen gelten lassen müsse.



Michel de Montaigne. Nach einer Radierung von Augustin de St.-Aubin (1736–1807), in der Nationalbibliothek zu Paris. Das Originalgemälde (16. Jahrh.), nach dem die Radierung hergestellt worden ist, befindet sich auf Schloß Montaigne. Vgl. Text, S. 338.

Michel nannte sich nach seinem Geburtsort Montaigne unfern der Dordogne, einem Edelsitz, den sein Urgroßvater Ramon Eyquem, ein reicher „Kaufmann und Bürger zu Bordeaux“, 1477 erworben hatte. Von seinem Vater Pierre Eyquem wurde der Knabe in zartem Alter „zur Erziehung auf ein armes Dorf“ gethan, „um an die gewöhnlichste und einfachste Lebensweise gewöhnt zu werden“. Später lernte er bei seinem deutschen Lehrer so geläufig lateinisch reden, daß er, als er aufs Kolleg Guyenne in Bordeaux kam, allgemeines Erstaunen erregte. Auch hier setzte er vornehmlich seine Studien in römischer Sprache, Litteratur und Geschichte

fort. Nachdem er in Bordeaux und Toulouse die Rechte studiert hatte, wurde er, um als jüngerer Sohn standesgemäß versorgt zu werden, Rat in dem Steuerhof (Cour des aides) von Périgueux, der bald darauf mit dem Parlament von Guyenne vereinigt wurde. Damals schloß er mit seinem Amtsgenossen Estienne de la Boëtie (vgl. S. 337) einen innigen Freundschaftsbund. Er bewahrte Boëtie auch nach dessen frühem Tode (18. August 1563) sein lebenlang die innigste Liebe und Verehrung. Im Jahre 1565 nahm Montaigne sich eine Frau, Françoise de la Chassaigne, die Tochter eines Amtsbruders im Parlament von Guyenne. Der Tod seines älteren Bruders und seines Vaters (1568) machte ihn zum Haupt seines Hauses, und gern gab er deshalb seine Stellung auf (1570). Sein Vater hatte einst von einem Freunde des Raimond Sebonde „Natürliche Theologie" (Theologia naturalis) bekommen und solche Freude an dem Werke gehabt, daß er seinen Sohn verpflichtete, es ins Französische zu übertragen; in diesem ersten Werke, womit er vor die Öffentlichkeit trat (Theologie naturelle, 1569), handelte es sich darum, durch menschliche und natürliche Beweisgründe den christlichen Glauben gegen die Gottesleugner zu rechtfertigen. Montaigne selbst hat später Sebonde gegen den Vorwurf verteidigt, daß es dem Glauben Gefahr bringe, wenn man ihn durch menschliche Gründe stützen wollte, und diese Apologie nimmt einen großen Raum in seinen „Essais" ein. Von seinem Freunde La Boëtie veröffentlichte er den litterarischen Nachlaß; nur die Abhandlung über die freiwillige Dienstbarkeit (vgl. S. 337) hielt er vorläufig vorsichtig zurück.

Jetzt, nachdem die Pflichten der Pietät erfüllt waren, zog Montaigne sich in sein Haus zurück, um hier ganz nach seinen Neigungen zu leben. Die lateinische Inschrift, die er damals in seinem Studierzimmer anbrachte, spricht seine Stimmung aus: „Im Jahre des Herrn 1571, im Alter von 38 Jahren, am 28. Februar, seinem Geburtstage, hat Michel de Montaigne, seit langem der Dienstbarkeit des Parlamentshofes und der öffentlichen Ämter überdrüssig, da er sich noch frisch und gesund fühlte, sich zurückgezogen, um auf dem Schoße der gelehrten Jungfrauen (d. h. der Wissenschaften) auszuruhen, in Stille und Sicherheit. Er wird hier die Jahre, die ihm noch bleiben, durchlaufen und hofft, daß das Geschick ihm gestatten wird, diese Wohnstätte, die geliebte Zuflucht seines Vaters, zu vollenden; er weiht sie seiner Freiheit, seiner Ruhe und seiner Muse." In dieser Zurückgezogenheit sind 1571—80 die „Essais" entstanden. In Montaignes Bibliothek hatten die Lateiner den Vorzug, seine Lieblinge Seneca, Lucrez und die Historiker; von den Griechen las er besonders Plutarch, Xenophon, die Blumenlese des Stobäus und die Lebensbeschreibungen des Diogenes Laertius. Auch die italienischen Briefsammlungen und Geschichtschreiber gehörten zu seiner Lieblingslektüre. Die „Essais" nun haben ihren Ursprung in seiner Bibliothek: die Keime des Werkes liegen in den Randbemerkungen und Schlußbetrachtungen, mit denen er seine liebsten Bücher versah, indem er die aus ihnen geschöpften Lehren und Thatsachen mit eigenen Beobachtungen und Erfahrungen verband. Die erste Anregung gab ihm jedesmal ein entlehnter Gedanke, dem sich eine zweite und dritte Entlehnung anschloß, dann aber hatte er keinen „andern Rottenführer, um seine Stücke zu ordnen, als den Zufall: wie meine Träumereien sich mir darbieten, häufe ich sie an, bald drängen sie sich in Menge heran, bald kommen sie langsam hintereinander hergetrödelt; ich nehme vom Zufall das erste beste Argument, sie sind mir alle gleich gut, und ich halte es nie für unwert, sie vollständig zu erschöpfen". Bei diesem Verfahren konnte Montaigne nicht die Absicht haben, ein methodisch durchgeführtes Werk praktischer Lebensweisheit zu schreiben: er wünschte nur vorzutragen, was er aus Büchern an Thatsachen und treffenden Bemerkungen, durch eigene Erfahrung und eigenes Nachdenken über die Menschen und menschliche Verhältnisse an Beobachtungen sich zu

eigen gemacht hatte. Den fremden Erwerb wandelte er auf diese Weise in eigenen Besitz um und schuf ein persönliches Werk, eine Beichte, worin er sich selber darstellt, wenn er den Menschen schildert. Weil er das that, hätte er für seine Betrachtungen die Briefform wählen können; Spuren davon sind auch vorhanden, aber er entschied sich schließlich für die Überschrift „Versuche“ (Essais), die zu weiter nichts verpflichtete.

Montaigne nennt sich selbst öfters den einzigen Gegenstand seines Buches; das darf jedenfalls für einige höchst persönliche Bekenntnisse gelten, aber der eigentliche Gegenstand ist der Mensch in der Verschiedenheit und Verschiedenartigkeit seiner Daseinsbedingungen und natürlichen Anlagen. Die ersten Essais sind unselbständig und unbestimmt gehaltene Erläuterungen über irgend einen Satz oder ein geschichtlich überliefertes Ereignis. Im weiteren Fortgang aber verbindet sich die Bücherweisheit immer mehr mit eigener Erfahrung und Selbstbeobachtung, so daß den unzähligen Einzelzügen und Betrachtungen, die von den Kapitelüberschriften nur locker zusammengehalten werden, von der „Philosophie“ Montaignes eine Art Einheit verliehen wird. Diese „Philosophie“ läßt sich aus dem bunten Durcheinander der moralischen und geschichtlichen Thatsachen entwickeln, und es zeigt sich da vor allem, daß er die „metaphysischen“ Wahrheiten von seinen Betrachtungen ausschließt, denn ihre Erklärung muß man von einer höheren Autorität erbitten, „nicht von der stoischen Tugend, sondern vom christlichen Glauben“. So ist der „metaphysische Zweifel“ für ihn von keiner Bedeutung: seine Widerlegung ist Sache des Glaubens. Montaigne hält Freundschaft mit der Kirche, beobachtet die bestehenden Gebräuche, und nachdem er sich in katholischer Rechtgläubigkeit beruhigt hat, schadet ihm der Zweifel an der Fähigkeit der menschlichen Vernunft, spekulative Wahrheiten zu erkennen, weiter nichts. Montaignes Skeptizismus äußert sich in den Fragen praktischer Lebensweisheit, und er stammt aus der heidnischen Philosophie, vor allem aus Epiktet und Sextus Empiricus. „Die Menschen werden mehr gequält durch die Meinungen, die sie von den Dingen haben, als von den Dingen selbst“, wiederholt Montaigne nach Epiktet; es „gibt keine Ansicht, der man nicht das Gegenteil gegenüberstellen könnte“, sagt er nach Sextus Empiricus. So viele „Philosophien“ und Meinungen, so viele Streitigkeiten der Theologen, solch blutige Barbarei der politischen und religiösen Kämpfe lassen die wißbegierig forschende Seele nur dann Ruhe und Gleichgewicht finden, wenn sie sich der entschiedenen Parteinahme enthält und sich ihrer Unfähigkeit bewußt wird, allgemeingültige Entscheidungen zu treffen. Solch ein Zweifel ist kein schmerzhafter Zustand, sondern eine beruhigende Erkenntnis und die bescheidene Ergebung in die Grundbedingungen des menschlichen Daseins: Montaignes Skeptizismus ist der des gesunden Menschenverstandes, der zur Mäßigung und Duldsamkeit führt.

In einem Zeitalter, wo religiöse und politische Verfolgungssucht die Parteien zu Handlungen hinriß, die das Vaterland an den Rand des Abgrundes brachten, erhielt diese Lehre der Mäßigung und Duldsamkeit ihre höchste Berechtigung. Wenn aber Montaigne guter Royalist und Katholik ist, weil im praktischen Leben die Gewohnheit (coutume) Lehrerin (maistresse d'escole) ist, so verhält er sich theoretisch als Republikaner und als Deist, der Gott als eine Macht anerkennt, die „freundlich die Ehrerweisung und Ehrfurchtsbezeigung entgegennimmt, in welcher Gestalt und Weise dies auch geschehen möge“. Seine „Philosophie“ ruht nicht auf der Grundlage eines christlichen Bekenntnisses: soweit die eigene Lebenserfahrung in Betracht kommt, ist seine Weisheit die des natürlichen Menschen, soweit sie auf litterarischem Wege erworben ist, die des Altertums.

Montaignes Moral will den natürlichen Anlagen und Trieben ihr Recht werden lassen. Die Tugend ist von gefälligem und heiterem Wesen. Hierauf soll auch die Erziehung Rücksicht nehmen. Denn diese Lebensweisheit, die das Naturgemäßleben als ihr höchstes Ziel hinstellt, führt nicht zur sittlichen Gleichgültigkeit; sie muß erzieherisch auf dies Ziel hinwirken; daher ist die erste Vorschrift für den Erzieher, Lügen und Eigensinn auszutreiben und den Willen auszubilden. Im ganzen sind Montaignes sittliche Anschauungen ein gemilderter Stoizismus, dem die Übung der Tugend zugleich Freude und Genuß ist. Die natürliche Voraussetzung hiervon ist der Widerspruch gegen die asketische Auffassung, daß die Ertötung der Triebe ein Verdienst sei. Montaignes Sittenlehre hat demnach heidnische Färbung. Das Christentum stellt die Enthaltsamkeit als Tugend hin, die heidnische Sittenlehre die Mäßigung. Die Autoritäten für diese

Anschauungen, die Thatsachen praktischer Erfahrung für die Beispiele gewährten die alten Philosophen und Historiker.

Die grundsätzliche Aufrichtigkeit und Natürlichkeit Montaignes macht auch seine Darstellung ungezwungen und kunstlos. Oft unterbricht er sich selbst wie im vertraulichen Gespräch, er verliert den Faden, braucht die Worte, wie sie ihm einfallen, scheut Provinzialismen nicht, verfügt aber über einen großen Wortvorrat. Im ersten Druck seiner „Essais“ (1580) trug er geradezu Geringschätzung für Stil und Komposition zur Schau. Später, nach seinem großen Erfolg, fühlt er sich mehr als Schriftsteller: er wird vorsichtiger, bedachtsamer und meidet die Gasconismen, aber der Reiz einer durchaus persönlichen, ungezwungenen und nuancenreichen Sprache bleibt auch jetzt bestehen. Seine Philosophie ist nicht neu, seine eigene Erfahrung reicht nicht weit, seine Beobachtungen tauchen nicht in die Tiefe, aber das Ganze ist durch die persönliche Eigenart seiner Darstellung ein so originelles Werk geworden, wie es überhaupt bei einem Autor möglich war, der sich lieber führen läßt, als daß er selbst Führer ist, der sich lieber auf andere stützt, als daß er uns seine Autorität aufdrängen möchte. Die „Essais“ haben unter allen litterarischen Werken jener Zeit am umfassendsten als praktisches Lebensideal verwirklicht, was wir als den köstlichsten Erwerb der durch das Altertum erneuerten Bildung der Renaissance rühmen möchten: die Humanität, jene Gesinnung, die den Menschen als Menschen gelten läßt.

Montaigne ging gleich nach der Veröffentlichung seines Buches auf Reisen, die ihn bis nach Rom führten. Dort erreichte ihn die Nachricht, daß er zum Maire von Bordeaux gewählt worden sei, und der Wunsch Heinrichs III. bestimmte Montaigne zur Annahme des Amtes. Nach zwei Jahren wurde er zum zweiten Male zum Maire gewählt, und erst im Juli 1585 wurde er wieder frei, so daß er sich mit der Fortsetzung seiner „Essais“ beschäftigen, die vorhandenen zwei Bücher stark vermehren und einen neuen, dritten Teil hinzufügen konnte. Als er sich 1588 nach Paris begab, um den Druck der neuen Ausgabe vorzubereiten, waren dort die schlimmsten Zeiten der Ligue angebrochen: er selbst kam als Gefangener der Aufständischen auf einige Stunden in die Bastille. Nach dem Tage der Barrikaden folgte er dem Hofe nach Blois und traf hier Freunde wie de Thou und Estienne Pasquier. Aber es war keine Zeit für gelehrte Unterhaltungen, Ereignisse von folgenschwerer Bedeutung für Frankreichs Geschicke drängten sich: die Ermordung der Guisen und Heinrichs III. eröffnete die Aussicht, daß mit Heinrich von Navarra ein besonnener und thatkräftiger Fürst Herrscher Frankreichs werden sollte. Montaigne begrüßte, wie alle Männer von Mäßigung und wahrer Vaterlandsliebe, Heinrich IV. als den Erlöser aus Not und Elend, aber er lehnte es ab, in den Dienst des Königs zu treten, und zog sich in seine Einsamkeit zurück, um hier bei seinen Studien und Betrachtungen Trost und Beruhigung gegen die Leiden zu finden, womit ihn die „Freigebigkeit der Jahre“ bedachte. Noch einmal nahm er sein Werk vor, bedeckte den Rand des Buches mit Zusätzen, arbeitete einzelne Stellen um und fügte neue Beobachtungen hinzu. Aber der Tod überraschte ihn, ehe er sein Werk ausgeführt hatte, am 13. September 1592.

Montaigne hat ein gegenwärtig auf der Bibliothek zu Bordeaux befindliches Exemplar der Ausgabe seiner „Essais“ von 1588 mit Randnoten bedeckt und eine ganze Anzahl von beschriebenen Blättern hinterlassen, die nicht mehr vorhanden sind. Dies war die Grundlage für eine neue Ausgabe des Werkes (1595), die Marie de Gournay, die begeisterte Schülerin des Verfassers, besorgte. Aus dem Exemplar in Bordeaux (s. die beigeheftete Tafel „Eine Seite aus Montaignes ‚Essais‘“) ist deutlich zu erkennen, wie sorgfältig er den Text vorbereitete;

Übertragung des umstehenden Textes.

[en](tiers *et* à fons de cuue *(et n'en dis que tant qu'il me plait)* de mille visages qu'ils ont chacun, i'en prens celuy qu'il me plait: ie les saisis volontiers par quelque lustre extraordinaire; i'en trieroy bien de plus riches *et* pleins, si i'auoy quelque autre fin proposée que celle que i'ay. Toute action est propre à nous faire connoistre.) *qui promettent de (le uoir et traicter). De cent membres et uisages qu'a (les choses) chaque chose (ont) i'en prans un, tantost a lescher sulemant, tantost a efflorer. Et parfois a pinser jusqu'a l'os: i'y done une poincte, non pas le plus largement, mais le plus profondemant que ie scais. Et aime plus souuant a les sesir par quelque (poinct) lustre inusite. Je me hasarderois de traicter a fons quelque matiere, si ie me conessois moins, (si i'y tumbe c'est accessoiremant. En) Semant icy un mot, icy un autre (eschantillons des hors de leur theme e) eschantillons despris de leur piece: escartez. (sans corps), sans (proposition, ie n'en suis pas le me), dessein et sans promesse. (Partant) ie ne suis ie pas tenu d'en faire bon. Ny de m'y tenir moi mesme sans uarier quand il me plait. Et me randre au doubte et incertitude et a ma maistresse forme, qui est l'ignorance. Tout mouuemant nous descouure. Tout mouuement nous descouure.* Cette mesme ame de Cæsar, qui se faict voir à ordonner *et* dresser la bataille de Pharsale, elle se faict aussi voir à dresser des parties oysiues *et* amoureuses. *(Et n'est non plus ouuerte et entier a faire les aproches d'un siege qu'a un ieu d'eschez ou autre pareil ieu de son usage.)* On iuge vn cheual, non seulement à le voir manier sur vne carriere, mais encore à luy voir aller le pas, voire *et* à le voir en repos à l'estable. *Entre les functions de l'ame, il en est de basses, qui ne la uo[id] encores par la, n'ache[ve] pas de la conoistre, a l'auanture la remarqu[e] l'on mieux ou elle ua son p[as] simple. Les uans des passions la prenent plus en ces haute[s] assietes. Joint qu'elle se cou[che] entiere sur chaque matiere et s'y exerce entiere et n'en trete iamais plus d'une [a] la fois. Et la traicte non selon elle, mais selon soy. Les choses pour elles ont peut es[tre] leurs pois et mesures [et] conditions, mais au dedans en nous, elle leur taille come elle l'entant. La mort es[t] effroiable a Ciceron, desirable a Caton, indifferante a Socra[tes]. La sante, la consciance, l'authorité, la scianc[e], la richesse, la beaute et leurs contreres se despouillent à l'entre[e], et recoiuent de l'ame nouuelle uesture et [de] la teinture qu'il luy (brune, uerte, clere, obscure, aigre, douce, profonde, superficielle) plait: brune, uerte, clere, obscure, aigre, douce, profonde, superficielle, et qu'il plait a chacune d'elles; car elles n'ont pas verifie en commun*

[ich sehe nicht] (vollständig und bis auf den Grund des Fasses die tausend Gesichter, die jeder Gegenstand hat; ich ergreife davon, was mir behagt, ich greife die [Gegenstände] gern von einer besonders glanzvollen Seite an; ich würde mir wohl das Reichste und Gehaltvollste auslesen, wenn ich mir einen anderen Endzweck vorgenommen hätte als den, den ich jetzt habe. Jede Thätigkeit ist geeignet, uns Kenntnis von uns zu verschaffen.) Ich sehe von keiner Sache das Ganze; so geht es denen nicht], die verheißen (es uns zu zeigen). Von hundert Gliedern und Angesichtern, die eine jede Sache hat, nehme ich eins, oft um nur daran zu lecken, oft um sie nur zu streifen, bisweilen aber, um sie bis auf den Knochen zu fassen; dann mache ich mich daran, nicht möglichst breit, sondern so tief, wie ich kann. Und am häufigsten fasse ich die Sachen gern an irgend einer ungewöhnlich glänzenden Seite an. Ich würde es wagen, einen Gegenstand gründlich zu behandeln, wenn ich mich weniger kennen würde(; wenn ich auf ihn falle, geschieht es ganz beiläufig). Indem ich hier ein Wort und dort ein Wort säe, (Proben außerhalb ihres eigentlichen Themas), Proben, von ihrem Hauptstück abgetrennt, (ohne Körper), ohne (Zweck), Absicht und ohne Verheißung, (deshalb) bin ich nicht verpflichtet, daraus etwas Vollständiges zu machen. Auch brauche ich mich selbst nicht daran zu halten, ohne zu ändern, wenn es mir behagt, und mich dem Zweifel zu ergeben und der Ungewißheit und meiner Hauptverfassung, die eben das Nichtwissen ist. Jede Bewegung, die wir machen, deckt uns auf. Dieselbe Seele Cäsars, die sich zeigt, wenn er die Anordnungen für die Schlacht von Pharsalus trifft, offenbart sich ebenfalls, wenn er Unternehmungen müßiger Stunden und der Verliebtheit vorbereitet. (Und sie zeigt sich nicht offener und vollständiger bei den Vorbereitungen zu einer Belagerung als bei einem Schachspiel oder einem ähnlichen gebräuchlichen Spiele.) Man beurteilt ein Pferd nicht nur, indem man es rennen sieht, sondern auch, wenn man's im Schritt gehen sieht, ja selbst, wenn es ruhig im Stalle steht. Unter den Bethätigungen der Seele gibt es niedere, und wer sie nicht bei diesen beobachtet, lernt sie nicht vollständig kennen; vielleicht erkennt man sie am besten, wenn sie ihren einfachen Schritt geht. Die Stürme der Leidenschaften fassen sie mehr in den höheren Lagen. Dazu kommt, daß sie sich ganz auf jeden Gegenstand legt und sich ganz darin bethätigt und sich niemals mit mehr als einer Sache auf einmal beschäftigt. Und sie richtet sich in ihrer Behandlung nicht nach jener, sondern nach sich. Die Dinge an und für sich haben vielleicht ihr eigenes Gewicht, ihre eigenen Maße und Bedingungen, aber in ihrem Innern, in uns gibt sie ihnen den Zuschnitt nach ihrer Auffassung. Der Tod ist schrecklich für Cicero, wünschenswert für Cato, gleichgültig für Sokrates.

~~tiers & à fons de cuue. de mille visages qu'ils ont chacu, ien prens celuy qu'il me plaist: ie les saisis volontiers par quelque lustre extraordinaire. I'en trieroy bien de plus riches & pleins, si i'auoy quelque autre fin proposée que celle que i'ay. Toute action est propre à nous faire conoistre.~~ Cette mesme ame de Cæsar, qui se faict voir à ordonner & dresser la bataille de Pharsale, elle se faict aussi voir à dresser des parties oysiues & amoureuses. On iuge vn cheual, non seulement à le voir manier sur vne carriere, mais encore à luy voir aller le pas, voire & à le voir en repos à l'estable. Democritus & Heraclytus, ont esté deux philosophes, desquels le premier trouuant vaine & ridicule l'humaine condition, ne sortoit en public, qu'auec vn visage moqueur & riant: Heraclitus, ayant pitié & compassion de cette mesme conditiõ nostre, en portoit le visage continuellement atristé, & les yeux chargez de larmes,

alter

Ridebat quoties à limine mouerat vnum

Cet n'est non plus ouuerte et entier a faire les approches d'un siege qu'a un ieu d'Eschez, un autre pareil ieu de son usage.

Entre les functions de l'ame il en est de basses: qui ne la void encores par la, n'achéve pas de la connoistre. Et a l'auanture la remarque lon mieus ou elle va son pas simple. Les vents des passions la prenent plus en ces hautes assiettes. Joint qu'elle se couche entiere sur chasque matiere…

lant de rire que de pleurer; mais par ce qu'elle est plus desdai-
gneuse, & qu'elle nous accuse plus que l'autre : & il me sem-
ble, que nous ne pouuons iamais estre assez mesprisez selon
nostre merite. La plainte & la commiseration sont meslées à
quelque estimation de la chose qu'on plaint : les choses de-
quoy on se moque, on les estime vaines & sans pris. Ie ne pẽ-
se point qu'il y ait tant de malheur en nous, comme il y à de
vanité, ny tant de malice comme de sotise : nous ne sommes
pas tat pleins de mal, comme d'inanité : nous ne sommes pas
tant miserables, comme nous sommes viles. Ainsi Diogenes,
qui baguenaudoit apart soy, roulant son tõneau, & hochant
du nez le grand Alexandre, nous estimant des mou-

Eine Seite aus Montaignes „Essais" (Buch I, Kap. 50; 1588), mit Korrekturen und Zusätzen des Verfassers.

Nach Montaignes Handexemplar, in der Bibliothek zu Bordeaux.

[illegible] reigles et formes, chacune est roine en son [illegible]. Pourquoi ne prenons plus excuse [illegible] des choses, c'est a nous a [illegible] Nostre bien et nostre mal [illegible] qu'a nous. Offrons y nos offran-[illegible], non pas a la fortune, elle ne peut rien sur nos mœurs; au rebours, elles l'entreinent a leur suite, et la moulent a leur forme. Pourquoi ne iugeraie d'Alexandre a table deuisant et beuuant d'autant, ou s'il manioit des eschecz. Quelle corde de son esprit ne touche et n'emploie ce niais et puerille ieu. Je le hais et fuis, de ce qu'il n'est pas asses ieu, et qu'il nous esbat trop serieusemant, ayant honte d'y fournir l'attantion qui suffiroit a quelque bone chose. Il ne fut pas plus en besoingné a dresser [. . . .]

Democritus *et* Heraclytus ont esté deux philosophes, desquels le premier trouuant vaine *et* ridicule l'humaine condition, ne sortoit en public, qu'auec vn visage moqueur *et* riant; Heraclitus, ayant pitié *et* compassion de cette mesme conditio*n* nostre, en portoit le visage continuellement atristé, *et* les yeux chargez de larmes,

alter
Ridebat quoties a limine mouerat vnum
Protuleratque pedem, flebat contrarius alter.[2]

I'ayme mieux la premiere humeur, no*n* par ce qu'il est plus plaisant de rire que de pleurer, mais par ce qu'elle est plus desdaigneuse, *et* qu'elle nous (accuse) *condamne* plus que l'autre; *et* il me semble, que nous ne pouuons iamais estre assez mesprisez selon nostre merite. La plainte *et* la commiseration sont meslées à quelque estimation de la chose qu'on plaint: les choses dequoy on se moque, on les estime (vaines *et*) sans pris. Ie ne pe*n*se point qu'il y ait tant de malheur en nous, comme il y à de vanité, ny tant de malice comme de sotise; nous ne sommes pas (ta*n*t) *si* pleins de mal, comme d'inanité, nous ne sommes pas (tant) *si* miserables, comme nous sommes viles. Ainsi Diogenes, qui baguenaudoit apart soy, roulant son to*n*neau, *et* hochant du nez le grand Alexandre, nous estimant (trestous) des mou[ches . . . .]

Die Gesundheit, das Gewissen, das Ansehen, das Wissen, der Reichtum, die Schönheit und das Gegenteil davon entkleidet sich beim Eingang und erhält von der Seele neue Kleidung und Färbung, wie es (braun, grün, hell, dunkel, sauer, süß, tief, oberflächlich) ihr gefällt: braun, grün, hell, dunkel, sauer, süß, tief, oberflächlich, und wie es jeder von ihnen gefällt; denn sie haben ihren Stil, ihre Regeln und Formen nicht gemeinsam festgestellt, sondern jede ist Königin in ihrem Staate. Deshalb nehmen wir nicht unsere Auffassung von den äußeren Eigenschaften der Dinge her, sondern machen uns unsere Begriffe von ihnen von uns selbst aus. Unser Gut und unser Übel hängt nur von uns selbst ab. Da sollen wir unsere Gaben und Wünsche anbringen, nicht beim Glück, das über unseren Charakter nichts vermag; im Gegenteil, er zieht es nach sich und modelt es nach seiner Form. Deshalb möchte ich über Alexander nicht nach seiner Unterhaltung bei Tafel oder seinem Trinkkomment oder nach seinem Schachspielen urteilen. Welche Saite seines Geistes berührt und beschäftigt nicht dieses alberne und kindische Spiel? Ich hasse und fliehe es, weil es nicht genug Spiel ist und uns zu ernsthaft unterhält; ich schäme mich, darauf meine Aufmerksamkeit zu spannen, die für irgend eine gute Sache ausreichen würde. Er war nicht mehr in Anspruch genommen, als er [seinen ruhmreichen Zug nach Indien] vorbereitete.

Demokritus und Heraclitus sind zwei Philosophen gewesen, von denen der erstere die menschliche Lage eitel und lächerlich fand und nicht ohne ein spöttisches und lächelndes Gesicht in die Öffentlichkeit ging; Heraclitus, der Mitleid und Erbarmen mit ebenderselben Lage von uns empfand, hatte deshalb fortwährend ein betrübtes Gesicht und die Augen voll von Thränen:

Kaum hatte der eine den Fuß aus dem Hause,
So lacht' er, hingegen der andere weinte.

Ich habe die erstere Stimmung lieber, nicht deshalb, weil es angenehmer ist, zu lachen als zu weinen, sondern weil sie geringschätziger ist, und weil sie uns mehr (anklagt) verurteilt als die andere; und es scheint mir, daß wir uns niemals nach Verdienst genug mißachten können. Klage und Mitleid vermischen sich mit einiger Achtung für die Sache, die man beklagt; Dinge, über die man spottet, hält man für [nichtig und] wertlos. Ich glaube nicht, daß unser Unglück größer sei als unsere Eitelkeit, und unsere Schlechtigkeit größer als unsere Dummheit; wir sind nicht (so sehr) so voll von Übel wie von Nichtigkeit, wir sind nicht (so sehr) so elend wie verächtlich. So schätzte Diogenes, der auf eigene Rechnung seine Späße trieb, seine Tonne rollte und den großen Alexander an der Nase zupfte, uns (allesamt) für Flie[gen . . . .]

Anmerkungen:

[1] Der Kolumnentitel über der abgebildeten Seite lautet: LIVRE PREMIER (Erstes Buch).

[2] Citat aus Juvenals Satiren X, 28.

[3] Runde Klammern = Gestrichenes, Kursivdruck = Zusätze und Verbesserungen, auch Auflösung von Abkürzungen, eckige Klammern = Ergänzungen.

er vereinfachte die Rechtschreibung, verkürzte die Sätze und zeigte überhaupt eine Besorgtheit um Sprache und Stil, die man ihm nach seinen früheren Äußerungen nicht hätte zutrauen sollen.

In den Zeiten der Ligue hatten zahllose Flugschriften die öffentlichen Angelegenheiten erörtert, ja selbst die so fern liegende Form der klassischen Tragödie war in den Machwerken eines Abel Matthieu und anderer in den Dienst der Parteien hineingezogen worden. Einen wohlthuenden Gegensatz zu diesen leidenschaftdurchzuckten unlauteren Erzeugnissen bildet die „Menippische Satire“ (Satire Menippée, 1594), eine politische Flugschrift, die, zuerst im Februar oder März 1594 veröffentlicht, ungemeine Verbreitung gefunden und mächtige Wirkung ausgeübt hat. Der Titel soll an die Menippischen Satiren der Römers Varro erinnern, die nach dem Cyniker Menippus so genannt waren.

Zuerst erscheinen zwei Marktschreier, der eine ein Spanier (der Kardinal von Piacenza), der sein Allheilmittel (Katholicon) rühmt, der andere ein Lothringer (der Kardinal von Pellevé), auf dessen Büchse geschrieben steht: „Feinster Mischmasch, um von den Skrofeln zu heilen“ (Anspielung auf die angebliche Gabe der französischen Könige, Kranke durch bloße Berührung mit ihrer Hand zu heilen). Beider Arznei hat jedoch wenig Absatz, weil das hauptsächlichste Ingrediens, das Gold, fehlt. Dann kommt der Aufzug der Ligue zu der vom Reichsverweser Mayenne berufenen Ständeversammlung (10. Februar 1593), verfaßt von Pierre Leroy, einem Normannen und Kaplan des Kardinals von Bourbon. Der folgende Abschnitt enthält die Verhandlungen und Reden der Abgeordneten der Stände. Im Hause Jacques Gillots (1560—1619), des „conseiller clerc“ des Pariser Parlaments, war der Plan zu der Schrift unter den miteinander befreundeten Männern Le Roy, Nicolas Rapin, Passerat, Florent Chrestien und Pierre Pithou entstanden. Gillot selbst hat die Rede des Legaten Gaëtano verfaßt, die dieser in einer komischen Mischung von Italienisch und Lateinisch vor den Ständen hält. Die erste Rede, die Mayennes, führt den Nachweis, daß er zum Heile der Kirche das Recht habe, die Gewalt des Staates an sich zu reißen und diesem Ehre und Glück Frankreichs zu opfern. Lieber wolle man sich unter den Trümmern des Königreichs begraben, als durch Gewährung von Frieden und Versöhnung sich selbst der Vorteile berauben, die den Machthabern die Fortdauer des Krieges verbürge. Die folgende Rede des Kardinals von Pellevé ist von einem Hugenotten, Florent Chrestien (1540—96), verfaßt. Auf das italienische und lateinische Kauderwelsch des päpstlichen Legaten und des Kardinals von Pellevé folgen die beiden „Harangues“ (Ansprachen) des Erzbischofs von Lyon (Pierre d'Espinac) und des Rektors der Pariser Universität (Roze). Diese witzigsten Bestandteile des parodistischen Teiles hat Nicolas Rapin (1535 bis 1608) geschrieben. Mit ungemeiner Geschicklichkeit und vernichtender Ironie gibt er in der Rede des „Herrn von Lyon“ eine Selbstschilderung der Liguisten, die deren dem Vaterland zum Verderben gereichende Politik bloßstellen soll. Köstlich rühmt der Erzbischof von Lyon es als ein Zeichen göttlicher Gnade, daß in seiner Partei alles Lumpengesindel Aufnahme gefunden und es zu etwas gebracht habe.

Doch nicht allein mit den Waffen des Spottes, der Ironie und der Parodie kämpfen die Verfasser der „Menippischen Satire“, sondern auch der aufrichtige Ernst des Patrioten kommt zu Worte in der Rede, die dem Vertreter des dritten Standes, Monsieur d'Aubray, in den Mund gelegt wird. Hier spricht sich in beredten, von einem gewissen Anhauch klassischer Erinnerungen überzogenen Sätzen die Überzeugung aus, in der sich nun die besten Männer des Landes einig wissen: daß der König über den politischen und religiösen Parteien stehe, und daß die innere Ruhe und Sicherheit des Landes allein durch ein im nationalen Boden festwurzelndes Königtum gewährleistet werden könne. Der Verfasser der Rede des Herrn von Aubray war der angesehenste Gelehrte und Jurist Frankreichs: Pierre Pithou (Pittoeus, 1539—96).

Die letzten beiden wichtigen Erzeugnisse des vom Altertum befruchteten und geleiteten litterarischen Geistes beschließen rühmlich die Geschichte der anheimelnden und markigen französischen Prosa des 16. Jahrhunderts. Denn wie der Schloßherr zu Montaigne in seinem Turmzimmer aus den Blumen der alten Philosophie den Honig seiner menschenfreundlichen Laienweisheit sammelte und mischte, so war selbst während der Not der Bürgerkriege auch die Menippische

Satire das Werk gelehrter Humanisten, der Ausdruck eines politischen Bewußtseins, das sich emporrankte und stützte an dem Studium der alten Geschichtschreiber und Publizisten. Aber als sich dieses patriotische Staatsbewußtsein in dieser Satire kräftig als eine neue Macht offenbarte, war es zugleich der unverfälschte Ausdruck der in der Geschichte des eigenen Volkes wurzelnden königstreuen Gesinnung des dritten Standes, gleichsam ein litterarischer Markstein am Beginn des Welttags der bourbonischen Monarchie in Frankreich, unter deren Zepter jene Erscheinung ihre eigenartige nationale Vollendung erhielt, die seit der Mitte des 16. Jahrhunderts zuerst der französischen Dichtung als gelehrter Klassizismus ihr Gepräge aufgedrückt hat.

2. Die Pleiade.

Nach den vorbereitenden Jahren der Bildungserneuerung unter Franz I. traten um die Mitte des 16. Jahrhunderts die von den Humanisten geschulten jungen Dichter, im sicheren Besitz der neuen Bildung, vor die Öffentlichkeit: jetzt sollte sich die französische Dichtung im Geiste des Altertums erneuern, veredeln und den bewunderten alten Meistern ebenbürtig werden. Schon die persönlichen Verhältnisse der Führer dieses altertumsbegeisterten jungen Dichtergeschlechtes wiesen ohne weiteres auf den Hof des Königs hin: Pierre de Ronsard, Joachim Du Bellay und Jean Antoine de Baïf, die hervorragendsten unter den Erneuerern der französischen Dichtung, waren Edelleute, ihre Eltern und Vorfahren hatten dem Könige bei Hofe und im Felde gedient; Ronsard, das anerkannte Haupt der Schule, „Edelmann aus Vendosme und Fürst der französischen Dichter", war mit Heinrich II. zusammen aufgewachsen, „und der König unternahm thatsächlich nichts, sei es Ringkampf, Ballspiel oder irgend eine andere Übung, ohne daß Ronsard sich daran beteiligen mußte".

Aber die ersten Unternehmungen zur Erneuerung und Veredelung der französischen Dichtung wurden nicht bei Hofe geplant und ausgeführt. Im Kolleg Coqueret zu Paris, das der Hellenist Jean Daurat (Disnemandy, 1508—88) leitete, hatte zuerst **Pierre de Ronsard** (1524—85; s. die Abbildung, S. 346), der infolge einer Krankheit schwerhörig geworden war und den Hofdienst verließ (1543), mit **Jean Antoine de Baïf** aus Anjou (1532—89) in gemeinsamer Begeisterung für die klassischen Studien Freundschaft geschlossen, und **Etienne Jodelle** (1532—72; s. die Abbildung, S. 348) und **Remi Belleau** (1528—77) wurden die Studiengenossen der beiden Freunde. Im Jahre 1549 machte Ronsard die Bekanntschaft von **Joachim Du Bellay** aus Anjou (1525—60; s. die Abbildung, S. 350), der damals aus Poitiers nach Paris kam, und der, von derselben „Leidenschaft für die Musen" ergriffen wie jener, sich den Schülern Daurats zugesellte.

So entstand die heilige „Brigade", die sich nach dem Vorgang „der sieben ausgezeichneten griechischen Dichter, die fast zu gleicher Zeit (im 3. Jahrhundert v. Chr.) in Alexandrien blühten, die Pleiade" (das Siebengestirn) nannte. Erfüllt von Begeisterung für die Dichtungen des Altertums, begierig, den Reichtum erworbener Erkenntnis im eigenen Schaffen fruchtbar werden zu lassen, wünschten diese jungen Dichter die französische Poesie von Grund aus umzugestalten, sie nach dem Muster der alten Griechen und Römer und ihrer Schüler, der modernen Italiener, mit neuem Geist und Inhalt zu erfüllen und ihr neue Formen zu schaffen. Zu diesem Zwecke schrieb Du Bellay seine „Verteidigung und Erleuchtung der französischen Sprache" (Deffence et Illustration de la langue françoise, 1549), das Manifest der neuen Schule (s. die beigeheftete Tafel „Zwei Seiten aus Du Bellays ‚Deffence et Illustration de la langue françoise'").

Zwei Seiten aus Dubellays „Deffence et Illustration de la Langue françoise" (1549).

Nach einem Exemplar der Nationalbibliothek zu Paris.

notz Poëtes Courtizans boyuent: mangent, & dorment à leur oyſe, endurer de faim, de ſoif, & de longues vigiles. Ce ſont les Eſles, dont les Ecriz des Hommes volent au Ciel. Mais afin que ie retourne au commencement de ce propos, regarde noſtre immitateur premierement ceux, qu'il voudra immiter, & ce, qu'en eux il poura, & qui ſe doit immiter, pour ne faire comme ceux, qui voulans aparoitre ſemblables à quelque grand Seigneur, immiteront plus toſt vn petit geſte, & facon de faire vicieuſe de luy, que ſes vertuz, & bonnes graces. Auant toutes choſes, fault qu'il ait ce iugement de cognoitre ſes forces, & tenter combien ſes Epaules peuuẽt porter: qu'il fonde diligemment ſon Naturel, & ſe compoſe à l'immitation de celuy, dont il ſe ſentira approcher de plus pres. Autrement ſon immitation reſſembleroit celle du Singe.

Quelz genres de Poëmes, doit elire le Poëte Francoys.

Chap. IIII.

LY, dõques, & rely premierement (ô Poëte futur) fueillete de Main nocturne, & iournelle, les Exemplaires Grecz et Latins: puis me laiſſe toutes ces vieilles Poëſies Frãcoyſes aux Ieuz Floraux de Thoulouze, & au puy de Rouan: comme Rondeaux, Ballades, Vyrelaiz, Chãtz Royaulx, Chanſons, & autres telles epiſſeries, qui corrũpent le gouſt de noſtre Lãgue: & ne ſeruent ſi non à porter temoingnaige de notre ignorance. Iéte toy à ces plaiſans Epigrãmes, non point comme font au iourd'huy vn tas de faiſeurs de comtes nouueaux, qui en vn dizain ſont contens n'auoir rien dict qui vaille au ix. premiers vers, pourueu qu'au dixieſme il y ait le petit mot pour rire, mais à l'immitation d'vn Martial, ou de quelque autre bien approuué, ſi la laſciuité ne te plaiſt, meſle le profitable auecques le doulz. Diſtile auecques vn ſtyle coulant, & non ſcabreux ces pitoyables Elegies, à l'exemple d'vn Ouide, d'vn Tibule, & d'vn Properce: y entremeſlant quelquesfois de ces Fables anciennes, non petit ornement de Poëſie. Chante moy ces Odes, incongnues encor' de la Muſe Francoyſe, d'vn Luc bien accordé au ſon de la Lyre Greque, & Romaine: & qu'il n'y ait vers, ou n'aparoiſſe quelque veſtige de rare, & antique erudition. Et quand à ce, te fourniront de matiere les louanges des Dieux, & des Hommes vertueux, le diſcours fatal des choſes mõdaines, la ſolicitude des ieunes hõmes, cõme l'amour, les vins libres, & toute bõne chere. Sur toutes choſes, prẽs garde q̃ ce gẽre de Poëme ſoit eloígné du vulgaire, en-

richy,& illuſtré de motz propres, & Epithetes non oyſifz, orné de graues ſentences,& varié de toutes manieres de couleurs, & ornementz Poëtiques: non comme vn Laiſſez la verde couleur, Amour auecques Pſyches, O combien eſt heureuſe: & autres telz Ouuraiges, mieux dignes d'eſtre nommez Chanſons vulgaires, qu'Odes, ou vers Lyriques. Quand aux Epiſtres, ce n'eſt vn Poëme, qui puiſſe grãdement enrichir noſtre vulgaire: pource qu'elles ſont voluntiers de choſes familieres, & domeſtiques, ſi tu ne les voulois faire à l'immitation d'Elegies, comme Ouide: ou ſentencieuſes & graues, comme Horace. Autant te dy-ie des Satyres, que les Francois, ie ne ſcay comment ont apellées Coqz à l'Aſne: es quelz ie te cõſeille auſsi peu t'exercer, comme ie te veux eſtre aliene de mal dire, ſi tu ne voulois à l'exemple des Anciens en vers Heroiques (c'eſt à dire de x à xi) & non ſeulement de viii à ix, ſoubz le nom de Satyre, & non de cete inepte appellation de Coq, à l'Aſne, taxer modeſtement les vices de ton Tens, & pardonner aux noms des perſonnes vicieuſes. Tu has pour cecy Horace, qui ſelon Quintilian, tient le premier lieu entre les Satyriques. Sonne moy ces beaux Sonnetz, non moins docte, que plaiſante Inuention Italienne, conforme de Nom a l'Ode, & differente d'elle ſeulement, pource, que le Sonnet à certains Vers reiglez, & limitez: & l'Ode peut courir par toutes manieres de Vers librement, voyre en inuenter à plaiſir à l'exemple d'Horace, qui à chanté en xix. ſortes de Vers comme diſent les Grammariens. Pour le Sonnet dõques tu as Petrarque, & quelques modernes Italiens. Chante moy d'vne Muſette bien reſonnante, & d'vne Fluſte biẽ iointe ces plaiſantes Ecclogues Ruſtiques à l'exemple de Thëocrit, & de Virgile: Marines à l'exemple de Sennazar Gentilhomme Nëapolitain. Que pleuſt aux Muſes, qu'en toutes les Eſpeces de Poëſie, que i'ay nommées nous euſsions beaucoup de telles immitatiõs, qu'eſt cete Ecclogue ſur la naiſſance du filz de Monſeigneur le Dauphin, à mon gré vn des meilleurs petiz Ouuraiges, que fiſt onques Marot. Adopte moy auſsi en la famille Françoyſe ces coulans, & mignars Hendecaſyllabes à l'exemple d'vn Catulle, d'vn Pontan, & d'vn Second: ce, q̃ tu pouras faire, ſi non en quantité, pour le moins en nombre de Syllabes. Quand aux Comedies, & Tragedies, ſi les Roys, & les Republiques les vouloint reſtituer en leur ancienne dignité, qu'ont vſurpée les Farces, & Moralitez, ie ſeroy bien d'opinion, que tu t'y employaſſes, & ſi tu le veux faire pour l'ornement de ta Langue, tu ſcais ou tu en doibs trouuer les Archetypes.

Zwei Seiten aus Dubellays „Deffence et Illustration de la Langue françoise“ (1549).

[. . .] unsere Hofdichter trinken, essen und schlafen nach ihrem Behagen, [während der echte Dichter] Hunger, Durst und lange Nachtwachen erdulden muß. Das sind die Flügel, auf denen die Schriften der Menschen zum Himmel auffliegen. Aber um auf den Anfang meines Vorwurfs zurückzukommen, so möge unser Nachahmer zuerst die betrachten, die er nachahmen will, das, was er davon kann, und wen er nachahmen soll, damit er es nicht mache wie jene, die es irgend einem großen Herrn gleichthun möchten und eher eine belanglose Gebärde oder fehlerhafte Manier seines Thuns nachahmen als seine Tugenden und seinen guten Anstand. Vor allem muß er so viel Urteil besitzen, um seine Kräfte zu kennen, und erproben, was seine Schultern zu tragen vermögen; sorgfältig ergründe er seine natürliche Begabung und richte sich zur Nachahmung dessen ein, dem er sich am nächsten fühlt. Sonst würde seine Nachahmung der des Affen gleichen.

Welche Dichtungsarten der französische Dichter wählen soll.
4. Kap.

Lies also zuerst und lies immer wieder (o künftiger Dichter), durchblättere mit nächtlicher und täglicher Hand die griechischen und lateinischen Musterwerke; dann überlasse alle die alten französischen Gedichte den Blumenspielen von Toulouse[1] und dem Meistergesang von Rouen[2], Rondeaus, Balladen, Virelais, Königslieder, Lieder und andere Krämerware, die den Geschmack unserer Sprache verdirbt, und die nur dazu dient, unsere Unwissenheit zu bezeugen. Wirf dich auf die gefälligen Epigramme, [aber] nicht, wie es heutigestags ein Haufen von Verfassern neuer Stückchen macht, die zufrieden sind, in einer zehnzeiligen Strophe in den neun ersten Versen nichts gesagt zu haben, was etwas taugt, wenn sie nur im zehnten Verse einen kleinen Witz, der zum Lachen reizt, angebracht haben; sondern nach Martial oder einem anderen anerkannten Dichter; wenn die Schlüpfrigkeit dir mißfällt, so mische Ersprießliches mit Süßem. Bereite mit flüssigem Stile ohne Holprigkeit mitgefühlerregende Elegien nach dem Beispiel Ovids, Tibulls und Properz', indem du bisweilen jene alten Fabeln einmischest, die kein geringer Schmuck der Dichtung sind. Sing' mir Oden, die der französischen Muse noch unbekannt sind, mit einer Laute, die wohl gestimmt ist nach der griechischen und römischen Leier, und daß sich kein Vers finde, in dem nicht irgend eine Spur seltener und alter Gelehrsamkeit erscheine. Und was dies angeht, so wird dir Stoff bieten das Lob der Götter und tugendhaften Männer, die Rede vom Geschick der weltlichen Dinge, und was der Jugend Sorgen macht, die Liebe, die Ausgelassenheit des Weines und Tafelfreuden. Vor allem gib acht, daß diese Art von Dichtung vom Gemeinen entfernt sei, daß sie bereichert und erleuchtet werde durch treffende Worte und nicht müßige Epitheta, geschmückt mit ernsten Aussprüchen, abwechselnd durch alle Arten Farben und poetischen Schmucks, nicht wie „Laßt die grüne Farbe“, „Amor mit Psyche“, „O wie glücklich ist“ und andere derartige Machwerke,

die eher verdienen, gemeine Lieder als Oden oder lyrische Verse genannt zu werden. Was die Episteln angeht, so ist das keine Dichtungsart, die unsere gemeine Muttersprache sehr bereichern könnte, da sie gern von gewöhnlichen und häuslichen Dingen handelt, es sei denn, du ahmtest darin Elegien nach wie die des Ovid oder die an Sprüchen reichen und gehaltvollen Episteln des Horaz. Ebensoviel sage ich dir von den Satiren, welche die Franzosen, ich weiß nicht warum, Coqs à l'âne [Vom Hahn auf den Esel] genannt haben; ich rate dir, diese so wenig wie möglich zu pflegen, denn ich wünsche, daß du dich von übler Nachrede fern hältst, wenn du nicht nach dem Beispiel der Alten in heroischen Versen [zu zehn und elf Silben] und nicht nur in Acht- und Neunsilblern unter dem Namen der Satire und nicht unter der albernen Bezeichnung Coq à l'âne wolltest in bescheidener Weise die Laster deiner Zeit rügen und die Namen der lasterhaften Personen unterdrücken. Hierfür hast du Horaz, der nach Quintilian die erste Stelle unter den satirischen Dichtern einnimmt. Laß mir auch die hübschen Klanggedichte [Sonette] erklingen, eine ebenso geschickte wie anmutige italienische Erfindung, dem Namen nach übereinstimmend mit der Ode, nur dadurch von ihr unterschieden, daß das Sonett bestimmten geregelten und begrenzten Versbau hat, während die Ode frei durch alle Arten von Versen dahinläuft; ja du kannst hier nach eigener Lust nach dem Beispiel des Horaz erfinden; denn er hat in neunzehn Versarten gesungen, wie die Grammatiker behaupten. Für das Sonett hast du also Petrarca und einige neuere Italiener. Singe mir auf einer wohl erklingenden Sackpfeife und auf einer wohl gefügten Flöte anmutige ländliche Eklogen nach dem Beispiele Theokrits und Virgils, oder Fischer-Eklogen nach dem Beispiel des neapolitanischen Edelmannes Sannazaro[3]. Gefiele es doch den Musen, daß wir in allen Dichtungsarten, die ich genannt habe, recht viele derartige Nachahmungen besäßen wie die Ekloge über die Geburt des Sohnes unseres gnädigen Herrn Dauphins, nach meinem Dafürhalten eines der besten kleinen Werke, das jemals Marot gedichtet hat[4]. Adoptiere auch in die französische Familie die flüssigen und artigen Elfsilbler nach dem Beispiel Catulls, Pontanus' und Secundus'[5], was du, wenn nicht im Silbenmaß, doch in der Silbenzahl thun kannst. Was die Komödien und Tragödien angeht, so bin ich der Meinung, daß, wenn die Könige und Freistaaten sie wieder in ihrer alten Würde herstellen wollten, die sich die Farcen und Moralitäten angemaßt haben, du dich wohl damit abgeben könntest, und wenn du es zur Verschönerung deiner Muttersprache thun willst, so weißt du wohl, wo du die Urbilder suchen mußt.

---

[1] Vgl. Text, S. 85.

[2] Vgl. Text, S. 188.

[3] Sannazaro, aus Neapel (1458—1530), Verfasser der italienischen „Arcadia“ (gedruckt 1502), hier genannt wegen seiner lateinischen Fischeridyllen (Eclogae Piscatoriae).

[4] Die Ekloge Marots auf die Geburt des späteren Königs Franz II. (1543), des Sohnes Heinrichs II. und der Katharina von Medici.

[5] Der neapolitanische Staatsmann Pontanus (1426—1503) und der deutsche Pater Lotichus Secundus (1528–60), berühmte neulateinische Dichter.

Wie in Italien im 15. Jahrhundert Alberti, Lorenzo de' Medici und Landino und später im sechzehnten Bembo mit Wärme und siegreicher Kraft die Muttersprache als Bildungssprache verteidigt hatten, so ließ es sich jetzt Du Bellay angelegen sein, im ersten Buche seiner kleinen Schrift mit patriotischer Begeisterung die Rechte der französischen Sprache gegen die Überlegenheit der griechischen, lateinischen und italienischen Bildungssprachen zu verfechten.

Du Bellay betrachtet die Alten nur als Mittel, die Bildung so weit zu fördern, bis man sie selbst entbehren könne, aber ohne die Nachahmung der Griechen und Römer würde ebensowenig die Sprache wie die Poesie Auszeichnung und Erleuchtung erlangen. Eine höhere Poesie fehle den Franzosen noch; man hätte sich bisher die Sache zu leicht gemacht; der wahre Dichter bedürfe der Lehre und der Kunst, durch ernstes Bemühen, leidenschaftliche Begeisterung, geistige Vornehmheit solle er sich auszeichnen: wer ungemeinem Ruhme nachstrebt, soll sich von albernen Bewunderern fernhalten und das unwissende Volk fliehen.

Mehr das Erzeugnis eines begeisterten jungen Herzens als die Frucht gereiften Nachdenkens, läßt diese Schrift doch deutlich erkennen, was man verwarf, welches Ziel man sich steckte, und auf welchem Wege es erreicht werden sollte. Eine vergleichende Betrachtung der einheimischen litterarischen Leistungen und des reichen Kulturschatzes in Versen und in Prosa, den das alte Hellas sowie das alte und das junge Italien aufwiesen, erregte in der Brust Du Bellays und seiner gleichstrebenden Zeitgenossen dieselben Gefühle, die etwa zweihundert Jahre später ein Deutscher empfinden mußte, der die eigene nationale Litteratur mit der Frankreichs und Englands verglich. Riß Du Bellay sein jugendlicher Übereifer so weit fort, daß er fast alle Erzeugnisse der französischen Litteratur samt deren eigentümlichen Dichtungsarten preisgab, so war doch der Weg, den er vorzeichnete, um zu Höherem und Besserem aufzusteigen, der einzig mögliche. Denn wie hätte man sich eine fruchtbringende Erneuerung des dichterischen Schaffens anders denken können als unter der Wirkung derselben Einflüsse, die überhaupt für das ganze geistige Leben des Zeitalters bestimmend waren? Von wem anders als von den Alten durfte man lernen, soweit die Kunst erlernbar war? Mit wem anders in Wettstreit treten? Mißgriffe und Irrtümer brachte erst die Ausführung des Gedankens mit sich, die Unzulänglichkeit der Begabung, die mangelnde Reife des Könnens, das stürmisch-unüberlegte Hervorbringen und die mehr gelehrte als ästhetische Auffassung der Aufgaben und Ziele der Kunst. Die Würde der Muttersprache wurde ja gegen der Neulateiner schnöde Geringschätzung in Schutz genommen, ihre Pflege zu einer heiligen Pflicht des vaterländischen Dichters gemacht. Aber vom „gemeinen Haufen" wollte man sich scheiden, und so kam es, daß die aus dem Schoße der Gelehrsamkeit entsprungene Dichtung ihren Nährboden am Hofe suchte und neben den Alten italienischen Vorbildern huldigte. So mußte sie einen gelehrten, höfisch-aristokratischen und ausländischen Charakter erhalten, und es wurde das Verhängnis für sie, daß sie seit dieser Zeit auf eine Fülle unmittelbar aus dem volkstümlichen Leben quellender Anregungen zu verzichten begann.

Die wegwerfende Geringschätzung, womit angesehene gleichzeitige Poeten von Du Bellay behandelt wurden, veranlaßte **Charles Fontaine** (oder **Barthélemy Aneau**?) zu einer Erwiderung („Le Quintil Horatian"), in der die einheimischen Kunstformen verteidigt, die neuen Arten nur als neue Namen für alte Formen und der höhere Stil als eine Sammlung von Umschreibungen und Unverständlichkeiten hingestellt wurden. Solcher Widerspruch hinderte indessen nicht, daß sich der Umschwung siegreich vollzog: die italienische Bildung und die humanistischen Studien waren eine zu gewaltige Kraft im geistigen Leben Frankreichs geworden, um nicht den „gotischen" Geist der alten „gallischen Schule" (école gauloise) zu überwinden. Der Einfluß der italienischen Sprache und Kunst wuchs unter Heinrich II., die Vermählung des Königs mit der Florentinerin Catarina de' Medici, der Nichte Papst Clemens' VII., beförderte die Aufnahme italienischer Sitten. Das Gefolge der Königin bildeten Italiener, verbannte Edelleute und

Scharen von Glücksrittern aus ihrem Heimatlande suchten Zuflucht bei ihr, und so entstand im Herzen Frankreichs ein kleiner Florentiner Hof, an dem man italienisch sprach, italienische Lebensart bewahrte, italienische Wortspiele ersann und Sonette vortrug.

Die französische Sprache des Verkehrs und der Dichtung nimmt jetzt manches von den Italienern an: italienische Wörter und Wendungen werden Eigentum des französischen Sprachschatzes, Spitzfindigkeiten, geschraubte Ausdrücke, gesuchte Gegensätze nach italienischem Muster dringen in die Dichtung ein, Stil und Geist der italienischen Sonettendichtung werden von der Pleiade in die französische Poesie übergeführt. Die Gegner der neuen Schule beklagten auch den unchristlich-heidnischen Charakter ihrer Kunst, und in der That erinnert die Weltanschauung der Pleiade vielfach an das alte Heidentum. Auch in Frankreich feiert eben das Altertum die Wiedergeburt seiner Kunst und Dichtung, seiner Lebensweisheit und schüttet „nach allen Seiten hin aus seinen reichen Füllhörnern Blüten und Früchte aus“. Und je vertrauter man mit ihm wird, um so mehr bestärkt sich die Überzeugung, daß die Alten nicht bloß im Besitze einer vollendeten sprachlichen Kunst und Dichtung gewesen seien, sondern zugleich Meister alles theoretischen und praktischen Wissens; in der Staatsform, in der Philosophie und Moral, in den bildenden Künsten, in der Ausgestaltung des Rechtes, in den Naturwissenschaften, überall erzwangen sie sich die Anerkennung ihrer Überlegenheit. Mit überwältigender Macht wirkte die Erkenntnis auf die Gemüter, daß zwei Völker diese geistige Überlegenheit besaßen, die noch im „Schatten des Todes“ gewandelt waren, die heidnisch geglaubt und gelebt hatten. Daß die nun eintretende Voreingenommenheit für das Altertum die Ursprünglichkeit der leistungsfähigsten Geister lähmend beeinflussen mußte, war zu erwarten: die Dichtung, deren „unermeßliches Reich der Gedanke“ ist, erträgt den Zwang des Vorbildes weniger als die bildende Kunst. So bleiben die Denker des 16. Jahrhunderts gegen das Altertum immer Schüler. Selbst wer mit warmen vaterländischen Gefühlen die nationale Sprache pflegt und hochhält, die Dichter und alle hervorragenden Gelehrten des Zeitalters von Rabelais und Henri Estienne bis auf Michel Montaigne, sie alle sind des Altertums voll, Plato, Seneca, Cicero, Homer, Sophokles, Virgil und zahllose Schriftsteller geringeren Ranges, Vielschreiber und Kompilatoren wie Athenäus, Aulus Gellius und Varro, sind ihnen stets gegenwärtig. Kein allgemeingültiger Satz, keine Lebensregel kann ausgesprochen, kein merkwürdiges Ereignis, keine belehrende Thatsache, kein warnendes Beispiel



Pierre de Ronsard. Nach einer Bleistiftzeichnung des 16. Jahrhunderts, Photographie von Braun, Clément u. Cie. in Paris. Das Original war ehemals im Besitz des Dichters Prosper Blanchemain; gegenwärtig gehört es dessen Sohne, Herrn Paul Blanchemain in Castel-Viray. Vgl. Text, S. 344.

angeführt werden, ohne daß sich eine nicht abzuweisende Erinnerung und Beziehung auf einen alten Schriftsteller einstellt. Die nationale Dichtung konnte sich der Wirkung dieser Thatsachen nicht entziehen: die Dichter des Altertums wurden der Inbegriff jeglicher Poesie. In der bewußten Entlehnung ihrer Dichtungsarten, in der bewußten und unbewußten Nachbildung ihrer Vergleiche, Erfindungen, mythologischen Vorstellungen, Bilder und Gedanken mußte dies in den Werken eines humanistisch gebildeten Dichtergeschlechtes zum Ausdruck kommen. Wie sich ein humanistisches Erziehungsideal im Gegensatz zum mittelalterlich scholastischen bildete, so mußten sich auch die der humanistischen Bildung entsprießenden Vorstellungen dichterischer Vollendung feindselig abwenden von einer aus dem Mittelalter überlieferten litterarischen Vergangenheit. Daher erklärt es sich, daß die Dichtungen der Pleiade oft mehr heidnische, aus der antiken Philosophie und Poesie entlehnte Züge enthalten, als die Zustände und Bedürfnisse der Zeit und die Lebensverhältnisse der Dichter selbst forderten.

Mit dem Wissen des Altertums ausgestattet, von antiken Gedanken, Erfindungen und Thatsachen den Kopf erfüllt, die Brust geschwellt von Bewunderung für die teueren alten Meister, zugleich voll patriotischen Ehrgeizes und Verlangens, das von dem Studium der alten Geschichte entzündet und genährt wurde, so traten die Dichter der Pleiade thatenlustig hervor, um ihre Pläne in einer Umgebung durchzuführen, die durch die Aufnahme italienischer Kultureinflüsse und durch die Pflege klassischer Studien schon für die neue Kunst vorbereitet war. Bald gab es eine Fülle von Dichtungen, in denen die von der Pleiade aufgestellten Forderungen verwirklicht werden sollten. Du Bellay veröffentlichte eine Sammlung von Sonetten (l'Olive et quelques autres œuvres poétiques, 1549, zweite Ausgabe 1550), freie Übertragungen aus Petrarcas „Canzoniere“ und Nachahmungen des italienischen Meisters.

Der junge „petrarkisierende“ Dichter ist hier in Form und Inhalt durchaus abhängig von dem Sänger Lauras, aber das Sonett wird durch ihn in der französischen Poesie heimisch. Die Liebe, die er in seiner „Olive“ feiert, bildet nur den Vorwand für eine poetische Stilübung, die sich in gesuchten Wendungen, Gegenüberstellungen sowie anspruchsvollen Bildern und Vergleichen genugthut.

Du Bellay hatte in der ersten Ausgabe seiner Sonette auch einige „Oden“ veröffentlicht. Hierdurch erregte er den Unwillen seines Freundes Ronsard, der selber die französische Dichtung durch diese neue Liederart im Stile Pindars und Horaz' zu bereichern gedachte und mit seiner Übersetzung des Aristophanischen „Plutus“ soeben die erste Komödie in französischer Sprache geschaffen hatte. Jedenfalls aber söhnten sich die beiden Freunde bald wieder aus, und als die vier ersten Bücher der Oden Ronsards samt seinem „Waldgedicht“ (Quatre premiers livres des odes ensemble son Bocage, 1550) ans Licht traten, mußte jeder Kenner der Alten gestehen, daß diese schwungvollen Verse die antike Ode auf französischen Boden verpflanzten.

In der Vorrede erklärt Ronsard mit Entschiedenheit, wie Du Bellay die Spuren seiner Vorgänger unter den französischen Dichtern verlassen zu wollen, denn „die Nachahmung der Unseren ist mir so verhaßt, daß ich mich von ihnen entfernt und mir einen besonderen Stil, einen besonderen Inhalt, eine besondere Arbeit gewählt habe. Ich zweifle nicht, daß meine von der früheren so sehr abweichende Dichtung den Ohren der Hofleute lästig sein wird, die sich nur an einem petrarkisierenden Sonett oder irgend einer erotischen Kleinigkeit erfreuen; aber sie werden mich wenigstens nicht verurteilen können, ohne zugleich Pindar zu verdammen.“

Es dauerte auch nicht lange, daß der Hof Geschmack an den Dichtungen der Pleiade fand. Gegen den leichten Fluß der Verse Marots erschienen Ronsards Oden zwar zuerst schwerfällig und dunkel, und der in hohem Ansehen stehende Saint-Gelais nahm es sich heraus, einige „abgerissene Verse“ des jüngeren Dichters durch schlechten Vortrag lächerlich zu machen. Aber sogleich fand Ronsard Hilfe bei der Schwester des Königs, Margarete, die dem galanten Hofabbé

das Buch aus der Hand riß und die Verse Ronsards mit solchem Feuer vorlas, daß sich das anfängliche Lachen in Bewunderung verwandelte. Bald vereinigten sich der Hof und der höhere Bürgerstand Frankreichs in dem einstimmigen, kaum durch einen Mißklang getrübten Lobe des Dichters, und für Ronsard begann eine Zeit von etwa vierzig Jahren, wo er als der Herrscher im Reiche der französischen Dichtung galt.

Seit Karls IX. Thronbesteigung (1560) verließ Ronsard selten den Hof. Man gab ihm einträgliche Pfründen, wie Croix Val im Vendomois, und dorthin zog sich Ronsard nach Karls Tode zurück (1574), als ihn Heinrich III. vernachlässigte. 1584 veranstaltete er noch eine Gesamtausgabe seiner Werke, starb aber schon am 27. Dezember 1585. Die glänzende Leichenfeier, bei der ein hochstehender Geistlicher der römischen Kirche an geheiligter Stätte den Dichter eine Leuchte des Volkes, eine Größe und einen Wohlthäter des Vaterlandes nannte und seinen irdischen Resten dieselbe Verehrung wie den köstlichen Reliquien eines Heiligen in Aussicht stellte, bezeugte, welch einen Umschwung die geistige Bewegung der Renaissance bewirkt hatte. Aber kaum neunzig Jahre später urteilte Boileau aufs schärfste über Ronsard, und schon ein Menschenalter vor ihm nannte Balzac Ronsard nur den Anfang eines Dichters. Erst im 19. Jahrhundert hob der Widerspruch gegen den Klassizismus den Dichterkönig des 16. Jahrhunderts wieder aus dem Staub empor. Sainte-Beuve veranstaltete eine Auswahl seiner Werke (1828), und man entdeckte unter seiner poetischen Hinterlassenschaft eine Anzahl von Gedichten, deren leichter, anmutiger Stil auch modernen Lesern Genuß zu bereiten geeignet war.



Etienne Jodelle. Nach einem Stich in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 344.

Bei den Mitlebenden und dem nachfolgenden Geschlecht gründete sich Ronsards Ansehen aber nicht auf diese den Leser des 19. Jahrhunderts ansprechenden kleineren Poesien: für sie war Ronsard vielmehr der Meister derjenigen Dichtungsarten, die den höchsten seelischen Aufschwung ausdrücken, für sie hatte er es verstanden, die humanistische Bildung mit den Bedürfnissen nationaler Dichtung zu vereinigen und in seinen Werken dem Bildungsideal seiner Zeit poetischen Ausdruck zu geben. Am stärksten war er von seinen Vorbildern in den ersten zehn Jahren seines Schaffens abhängig. Den vier Büchern „Oden“ folgten die „Amours de Cassandre“ (Liebesgedichte an Cassandra, 1552) und ein fünftes Buch „Oden“ (1552), drei Jahre später kamen die „Hymnen“ (Les Hymnes, 1555) heraus, eine Sammlung von Sonetten erschien unter dem Titel „Amours de Marie“ (1557), und außerdem veröffentlichte Ronsard noch eine Anzahl vermischter Gedichte (Meslanges, 1555). Pindar, Petrarca, Horaz, Kallimachus, Anakreon sind hier seine Führer und Muster, und dieses Umhertasten in der Wahl nachahmenswürdiger Meister bei einem Naturell, dem es doch an Selbstbewußtsein und Vertrauen auf die eigene Kraft nicht fehlte, ist bezeichnend für den die Selbständigkeit schmälernden Einfluß der gelehrten Bildung. Seltsamerweise wählte der fünfundzwanzigjährige Dichter als sein erstes Vorbild gerade Pindar, denjenigen antiken Lyriker, dessen Werke dem modernen Menschen am fernsten lagen. Aber gerade die „überwundene Schwierigkeit“ in der Nachahmung war ihm ein Triumph der Poesie, und den Zeitgenossen schien in dem stolzen und kühnen Gange von Ronsards Versen Pindars Muse wieder zu erstehen. Die Größe und Vornehmheit seiner Bilder und Vergleiche, das gelehrte Wissen vom Altertum, die Einteilung in Strophen, Gegenstrophen und Epoden, alles dies erhöhte dem Genießenden die Freude an der Dichtung. Wenn aber

Ronsard auch bemüht war, in der Gehobenheit des Tons und in der freien Behandlung der Sprache dem Griechen zu folgen, so konnte er die Bedingungen, unter denen Pindars Oden entstanden waren, nicht wieder erschaffen, seiner nachahmenden Neugestaltung fehlte der Boden der Wirklichkeit. Daher sind seine Oden nicht bloß in der Form, sondern auch ihrem Inhalte nach — wie ließe sich überhaupt beides in der Dichtung voneinander trennen? — gekünstelt.

In seinem Meisterstück, der „Ode von den Musen" (A Michel de l'Hospital, chancelier de France, an den Kanzler Michel l'Hospital), erzählt Ronsard die Geburt der Musen und ihre Fahrt über das Weltmeer zu ihrem Vater, der sie mit vielen ausgezeichneten, ihres Berufes würdigen Eigenschaften begabt. Sie kommen dann auf die Erde herab und begeistern die Dichter, erst die griechischen und dann die römischen; aber die Unwissenheit zwingt sie, in den Himmel zu entfliehen, bis nach Jahrhunderten gotischer Barbarei Michel de l'Hospital sie zum andern Male auf die Erde führt und sie dort für immerdar heimisch werden läßt. Die Ode ziert außer der Fülle mythologischen Inhalts jene beabsichtigte „künstlerische Unordnung", die als „beau désordre" noch in Boileaus Odenrezept spukt.

In seinen Hymnen, die sich nicht wesentlich von den Oden unterscheiden, hat sich Ronsard der Führung des Alexandriners Kallimachus anvertraut. Dauernd konnten die griechischen Lyriker den französischen Nachahmer nicht fesseln: eine größere Wesensverwandtschaft mußte Ronsard zu Horaz führen. Die Einteilung in Strophen, Gegenstrophen und Epoden wird jetzt aufgegeben, es folgen gleichgebaute Strophen geringeren Umfangs aufeinander. Die Vorwürfe dieser Lieder sind weniger gelehrt und weithergeholt, in einem weniger hohen Tone und mit liebenswürdiger Anmut besingt Ronsard den Wald und die Quellen, die Ufer des Loir, die Freuden des Zechers, Freundschaft und Liebe. Auch hier ist er oft nur der vom Meister gegängelte Schüler, aber einzelne dieser Lieder von melodischem Fluß und abgerundetem Gedankenausdruck sind doch anmutige Erzeugnisse echter lyrischer Stimmung und wahren Gefühls.

Ronsards steigende Berühmtheit fiel in die Zeit des Bekanntwerdens jener anakreontischen Lieder, die man für die echten Dichtungen des Sängers von Teos hielt. Henri Estienne (vgl. S. 335) hatte die in Italien gefundene Handschrift im Urtext veröffentlicht (1554), und die nachlässig-graziösen, leichtverständlichen, dem Preis des Weines und der Liebe geweihten Lieder riefen den Wetteifer der Poeten hervor. Auch Ronsard beteiligte sich an diesem Wettbewerb mit Glück. In seiner Liebesdichtung an Kassandra dagegen verbindet er die auch in Ausdruck und Empfindung quintessenzierte Erotik der petrarkischen Manier mit einem Schwelgen in mythologischen Vorstellungen: Cupido, Jupiter, Apoll, Venus, Diana, Pallas, die schicksalspinnenden Parzen werden angerufen, der Dichter ist bald ein Prometheus, von dessen Herz ein unersättlicher Geier zehrt, bald ein Sisyphus, Tantalus oder Orpheus.

Derartige Einkleidungen sind aber nicht bloß ein gelehrter Aufwand, sondern Ronsard und seiner Zeit sind diese Vorstellungen so geläufig, daß sie sich ungesucht einfinden. Der gelehrte französische Dichter lebt in einer von Göttern bevölkerten Welt, ja selbst der Zug zur Natur, der ihn auszeichnet, kleidet sich in mythologische Bilder. Und er bleibt innerhalb dieses Vorstellungskreises, wenn er die platonische Idee, die irdische Schönheit als Ausfluß einer himmlischen aufzufassen, mit italienischer Gesuchtheit verherrlicht.

Am selbständigsten ist Ronsard im Ausdruck wehmütiger Gedanken und Empfindungen und warmen Naturgefühls. Diese Stimmung ist in seinen Elegien zu finden, von denen manche allerdings nur moralische Betrachtungen und satirische Unterhaltungen sind. Auch die Sonette an Marie, die, wie Ronsard selbst sagt, seinen „ersten feierlich-ernsten Stil" zu größerer Einfachheit verwandelt zeigen, sind öfter der Ausdruck wehmütiger Stimmungen. Einzelne dieser Gedichte („Über Mariens Tod") bekunden ein wahres, innig empfindendes Dichtergemüt. Auch in seinen betrachtenden Gedichten (Elegien und Episteln) spricht Ronsard mit seinen Freunden von sich und seinen Angelegenheiten in einem gemächlichen und vertraulichen Tone; oder er

schöpft aus der warmen Freude an der schönen ländlichen Natur seiner Heimatprovinz (Touraine) echte poetische Begeisterung, wie in der wehmütigen Klage, die er schrieb, als sein geliebter Wald von Gastine ein Opfer der Axt werden sollte („Contre les Bucherons de la forest de Gastine“), selbst wenn hier die Einkleidung den Alten entlehnt ist und einer Beimischung schulmäßiger Bukolik nicht entbehrt, die auf Virgil, Theokrit und des Italieners Sannazaro „Arcadia“ zurückweist. Der gärende Klassizismus dieses Zeitalters steht der seit Rousseau und Bernardin de Saint Pierre auflebenden romantischen Naturauffassung näher als dem abgeklärten Klassizismus des 17. Jahrhunderts.

Eine zweite Periode in der dichterischen Laufbahn Ronsards beginnt mit dem Jahre 1561, wo er bei Karls IX. Thronbesteigung der Dichter des Königs und des Hofes wird. Wie einst Marot und Mellin, so schrieb jetzt Ronsard für den Hof allerlei Gelegenheitsgedichte, darunter Hirtendichtungen („Bergeries“, 1565) von allegorisch-politischem Charakter. Hochstehende Personen, als Hirten verkleidet, besprechen hierin wichtige Ereignisse von öffentlichem Interesse. Diese Einkleidung übte auf die Zeitgenossen einen noch lange in der poetischen Litteratur nachwirkenden Reiz aus. Ronsard fühlte sich zum nationalen Dichter berufen, als ein gotterfüllter Seher, Mahner und Lehrer, und verwirklichte diesen Beruf in lehrhaften und patriotischen Gedichten. Hier steht er der Wirklichkeit des zeitgenössischen Lebens näher als sonst, so in dem „Unterricht für die Jugend König Karls IX.“ (Institution pour l'adolescence de Charles IX, 1562), wo in kraftvollen Versen die Pflichten des königlichen Berufs gelehrt werden. Die religiösen Wirren, die seit des Calvinisten La Renaudie mißglücktem Anschlag wider die Person des Königs und die Guisen (Verschwörung von Amboise, 1560) das von einem unmündigen König beherrschte Reich in seinen Grundfesten erschütterten, veranlaßten den Dichter zu einer „Elegie über die Unruhen von Amboise“ (Elegie sur le tumulte d'Amboise, 1562) und zu der „Rede über das Elend dieser Zeit“ (Discours des miseres de ce temps, 1562) an die Königin-Mutter Katharina von Medici.



Joachim Du Bellay. Nach einem Stich, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 344.

Ohne Rücksicht auf seine hugenottischen Freunde verteidigt Ronsard hier die Ordnungen des alten Glaubens. Die ersten Humanisten in Frankreich hatten ja schon vielfach einem über der Engherzigkeit religiösen Bekenntnisses stehenden Menschlichkeitsideal gehuldigt, und die jungen Dichter, die ihnen ihre Bildung verdankten, schöpften ihr künstlerisches Glaubensbekenntnis aus den Quellen des alten Heidentums. Sie waren der Parteinahme im Glaubensstreite abgeneigt, sie wünschten Frieden und sichere Lebensbedingungen, um ihre Aufgabe im Dienst der Musen ungestört erfüllen zu können. Da indessen die Calvinisten an Macht und Ausbreitung gewannen, suchten sie Duldung, wenn nicht Alleinherrschaft zu erkämpfen, eine Anzahl der bedeutendsten Humanisten erklärte sich für die protestantische Sache, andere blieben der katholischen Partei treu, auch die Dichter der Pleiade mußten wählen. Die meisten, voran Ronsard, standen zum Hof und zum alten Glauben, denn die enge Verbindung mit dem Hofe, die Abneigung gegen Calvins strenge Zucht und Sittenlehre und die dem Friedensbedürfnis entspringende religiöse Gleichgültigkeit führten sie zu der Partei, die das Bestehende aufrecht erhalten wollte. Seitdem der Kanzler L'Hospital den Protestanten bedingte Duldung gewährt hatte (1. Januar 1562), war Ronsard ihr Feind, wie in der „Rede über das Elend dieser Zeit“ so in der „Fortsetzung“ dazu (Continuation des Miseres, 1562) und in der „Vorstellung“

(Remonstrance au peuple de France, 1563), worin er als monarchischer und nationaler Dichter Staat und Kirche gegen ihre Widersacher in Schutz nahm. Die Hugenotten waren verwundert, enttäuscht und entrüstet, daß der Fürst der französischen Dichtung, der selbst ein Reformator war, nicht entschieden auf die Seite der kirchlichen Reform trat. Die scharfen Federn der Calvinisten durchwühlten die persönlichen Lebensverhältnisse des Dichters und verunglimpften ihn als Abtrünnigen, Verleumder und sittenlosen Menschen. Zur Abwehr schrieb der Dichter einen Diskurs, worin er würdig und maßvoll für den Frieden eintrat.

Ein Heldengedicht, die „Franciade“ (1572), sollte den krönenden Abschluß seines Dichterlebens bilden und für die Franzosen das werden, was die „Iliade“ den Griechen, die „Äneide“ den Römern geworden war. Es war ein Werk langjähriger Arbeit, rege unterstützt durch den Anteil, den König Karl IX. daran nahm. Ronsard schließt sich hier enger an Virgil als an Homer an. Er will wie Virgil durch sein Gedicht die Nation und ein Herrschergeschlecht verherrlichen. Eine Anknüpfung gab die damals noch geglaubte litterarische Überlieferung, daß die Franken ihren Ursprung von Troja genomen hätten.

Francus, der Ahnherr der französischen Könige, war Astyanax, der Sohn Hektors, hatte doch auch Virgil aus einem Ascanius einen Julus werden lassen. Als ihn der Grimm der Griechen von einem Turme stürzte, hatte ihn Jupiter mitleidsvoll gerettet und dem Priamiden Helenus übergeben, der friedlich als dritter Gatte der Andromache in Epirus lebt. Nachdem er herangewachsen ist, unternimmt er eine Bildungsreise, und nach seiner Rückkehr erkennt sein Pflegevater Helenus kraft seiner Sehergabe, daß der Jüngling bestimmt ist, eines großen Volkes Führer und eines Heldengeschlechtes Ahnherr zu werden. So entsendet man ihn denn mit einer Schar als Kybelepriester verkleideter Trojaner an die Mündung der Donau.

Hier bricht das Gedicht ab. Erlahmte die Kraft des Dichters? Oder ward es ihm klar, daß er kaum mehr als eine schulmäßige Nachahmung der „Äneide“ zu schaffen vermochte? Ein aufs höchste gesteigertes Selbstbewußtsein ließ diese Erkenntnis nicht zu, und als die Protestanten schadenfroh den Verfasser der „Woche“, Du Bartas, als einen Dichter feierten, der Ronsard im epischen Wettstreit weit übertroffen hätte, zieh er sie mit entrüstetem Stolz der Lüge.

Schon damals hätte sich gegen die Wahl und die Behandlung des Stoffes der „Franciade“ ein Einwand erheben lassen, dessen Nichterwägung eine Folge des äußerlichen Verfahrens war, das in der Regel bei der Nachahmung der alten Dichter angewendet wurde. Während Virgil stets innerhalb der religiösen Vorstellungen seines Volkes blieb, war Ronsards Francus ein Heide; der Held eines nationalen epischen Gedichtes hätte aber nur ein Christ sein können. Ronsards Unternehmung war ein altertümelnder Versuch, dem die erfolgverheißenden Vorbedingungen des „Befreiten Jerusalem“ seines Zeitgenossen Tasso (1575) fehlten. Im Zeitalter der Gegenreformation war bei dem katholischen und nationalen Dichter der Verzicht auf religiöse Grundlage und Inspiration ein großer Mangel. Dies beweist überzeugend der ungemeine Erfolg der „Woche“ von Ronsards hugenottischem Rivalen Du Bartas. Nachdem aber der religiös gleichgültige Ronsard in der Wahl seines Vorwurfs einmal den Mißgriff gethan hatte, konnte die fast kindliche Nachahmung aller Einzelheiten des epischen Stils der Alten selbst die Zeitgenossen nicht über die Leere und Beziehungslosigkeit des Gedichtes hinwegtäuschen. Außerdem schrieb Ronsard die „Franciade“ merkwürdigerweise in dem alten epischen Vers der Chansons de Geste, während er sonst den Alexandriner wieder zu Ehren brachte und zum Verse der Zukunft in der höheren Poesie machte.

Wer Ronsard nicht nach seiner geschichtlichen Bedeutung als Begründer des französischen Klassizismus, sondern als Dichter würdigen will, wird die Anerkennung seiner poetischen

Leistungen nur einschränken. Dichterische Begabung, Temperament, schöpferische Einbildungskraft sind ihm nicht abzusprechen; aber in seinen anspruchsvollen pindarischen Oden, in seinen epischen Anläufen war und blieb Ronsard ein reichbegabter, von Erinnerungen der Schule geplagter Schüler. Doch aus seinen kleineren Oden (Liedern), einzelnen Sonetten, aus seinen Elegieen und Episteln spricht ein selbständiges, wahres, zarter und leidenschaftlicher Regungen fähiges Dichtergemüt. Ronsard und seine Mitstrebenden beseelte der ernste Drang, die Dichtung von dem handwerksmäßigen, der äußeren Gelegenheit frönenden Betrieb zu befreien und sie auf künstlerische Prinzipien und Antriebe zu gründen. Aber Ronsard selbst ist in keinem seiner größeren Werke diesem Grundsatz treu geblieben, sondern wurde oft ein weitschweifiger Schwätzer, ein lehrbegieriger und schwerfälliger Pedant, dem der äußere Prunk der Rede, die Ungewöhnlichkeit des Ausdrucks und des Rhythmus als das Wesen des Poetischen galten. Er hat von den Alten weder Sicherheit des Urteils noch die Fähigkeit künstlerischer Komposition gelernt: die Wirkung seiner Vorbilder auf den Dichter Ronsard ist vorwiegend stofflich.

Neben Ronsard sind Du Bellay und Baïf am selbständigsten. Joachim Du Bellay (1525—60) war mit dem Kardinal Jean Du Bellay verwandt, und 1550 berief ihn dieser als Intendant seines Haushalts zu sich nach Rom. Hier erhielt am päpstlichen Hofe die in seiner stark empfindenden Dichternatur schlummernde satirische Anlage reichliche Nahrung. Freimütige Äußerungen des Mißfallens zogen ihm die Ungnade seines Herrn zu, er empfand Heimweh und kehrte gegen 1555 nach Frankreich zurück. Die letzten Lebensjahre des kränkelnden und früh gealterten Dichters trübte die Not des Daseins: er scheint es verschmäht zu haben, als Hofdichter um die Gunst der Großen zu werben.

Den beiden in Italien entstandenen, aus eigenster Lebenserfahrung quellenden Sammlungen von Sonetten, den „Römischen Altertümern“ (Antiquitez de Rome, 1558) und den „Klagen“ (Regretz, 1559), reihen sich gleichfalls in Italien gedichtete „Ländliche Spiele“ (Jeux rustiques, 1558) und der um 1557 verfaßte „Hofpoet“ (Poete courtisan) als die Werke an, auf denen Du Bellays Bedeutung als französischer Dichter beruht.

Reich an Begeisterung und Hoffnung war der sechsundzwanzigjährige Du Bellay nach Rom gekommen. Des „Petrarkisierens“ überdrüssig, lernte er hier die ernsten Zeugen einer großen Vorzeit kennen, aus den Ruinen des alten Rom erblüht ihm eine neue Poesie eigener Anschauung und Erfahrung: es bewegt ihn der Gegensatz menschlicher Größe und menschlicher Vergänglichkeit:

Le Tibre seul qui vers la mer s'enfuit,	Allein der Tiber, der zum Meere flieht,
Reste de Rome. O mondaine inconstance!	Bleibt noch von Rom. Ach, unbeständ'ge Welt!
Ce qui est ferme est par le temps destruit,	Was fest stand, hat die Zeit zerstört,
Et ce qui fuit, au temps fait resistance.	Was fliehet, hat der Zeit getrotzt.

Du Bellay hat in diesen Versen die Poesie der Ruinen und der Vergänglichkeit entdeckt. Aber die Geschäfte des Tages störten die wehmütige Beschaulichkeit des Elegikers, die Begeisterung für das alte Rom wurde durch das neue Rom gemindert: Mißbehagen über eigene unbefriedigende Lebensverhältnisse, Entrüstung über die öffentlichen und gesellschaftlichen Übelstände und Verderbtheiten seiner römischen Umgebung machten den Dichter zum Satiriker. Daß das Sonett auch satirisch sein kann, hatten die Italiener bewiesen, für Frankreich aber waren derartige Sonette wie Du Bellays von echter Inspiration eingegebene „Klagen“ neu. Du Bellay lebte unter vier Päpsten in Rom, im Hause des Kardinals hatte er Gelegenheit, die cynischen Intriguen am römischen Hofe kennen zu lernen, außerdem quälte er sich mit der Führung des

Haushalts, den er der Stellung und den Ansprüchen seines Herrn gemäß einrichten sollte, ohne dazu die Mittel zu finden. Rom ist ihm daher jetzt ein Ort der Verbannung, er sehnt sich nach Frankreich zurück, und vor allem gedenkt er seiner teuren Heimat in Anjou. Mit überzeugender Wahrheit, der die klassischen Reminiscenzen wenig abbrechen, spricht er diese Gefühle in einem seiner vollendetsten Sonette aus:

Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage,
Ou comme cestuy là qui conquist la toison
Et puis est retourné, plein d'usage et raison
Vivre entre ses parents le reste de son âge!
Quand revoirai-je, helas! de mon pauvre village
Fumer la cheminée; et en quelle saison
Revoirai-je le clos de ma pauvre maison
Qui m'est une province et beaucoup d'avantage!

Glückselig, wer der Reise Ziel erreicht hat wie Ulyß,
Und wie der Held, der's goldne Vlies erwarb,
Nun heimgekehrt ist, klug und vielerfahren,
Um bei den Seinen seiner Tage Rest zu leben.
Wann seh' ich dich, mein armes Dörflein, wieder
Und deiner Feuerstätten Rauch, wann seh' ich wieder
Das Stückchen Feld, das um mein Häuschen liegt,
Das mir viel teurer ist als weites Landgebiet?

Die Zeitgenossen bewunderten Du Bellay vornehmlich als satirischen Dichter. Ronsard nennt seinen Freund den „großen Alkäus Anjous“. Die „Ländlichen Spiele“ (Jeux rusticques), ansprechende Kleinigkeiten von leichtem Rhythmus, schlossen sich an den neulateinischen Poeten Naugerius an, und der „Hofpoet“ (Le poete courtisan) war die erste horazische Satire in französischer Sprache. Mit meisterhafter Ironie ist hier das Bild des mühelos bei Hofe Beifall und Pfründen erwerbenden galanten Poeten gezeichnet, und die Beziehung auf Mellin de Saint-Gelais ist in einigen Versen so deutlich, daß man die Entstehung der Satire in die ersten Jahre von Du Bellays Auftreten verlegen darf. Den engen Anschluß an Horaz bekunden zahlreiche Nachbildungen.

Jean Antoine de Baïf stammte wie Du Bellay aus Anjou. Er hatte von seinem Vater ein nicht unbeträchtliches Vermögen geerbt, so daß er sich seiner Neigung zu den Wissenschaften und zur Poesie ohne Bedenken hingeben konnte. Zuerst feierte er in „Vierzeilern“ (1551) die Königin Margarete und pries in Sonetten, Liedern, Stanzen („Amours“, 1552) eine erdachte Geliebte, dann schrieb er die von wirklicher Leidenschaft eingegebenen „Liebesgedichte an Francine“ (Amour de Francine, 1555). Mit Virgils „Landbau“ wetteiferte er in den „Himmelserscheinungen“ (Les Météores, 1567), einer Darstellung der ländlichen Arbeiten nach dem Lauf der Jahreszeiten, und unermüdlich war er als Anakreontiker und Nachahmer der spätgriechischen Anthologie (Passe-Temps, 1573), als Lehrdichter nach Theognis und anderen alten Spruchdichtern (Les Mimes, 1576). Er begeisterte sich für eine enge Verbindung von Dichtung und Musik, wie sie die alte griechische Kunst kannte, und versuchte zu diesem Zwecke quantitierende Verse in die französische Poesie einzuführen, die dem musikalischen Tonsatz genau entsprechen sollten. Bald verband er sich mit dem hervorragenden Musiker Joachim Thibault de Courville, der die von ihm geschriebenen Dichtungen in Musik setzte. Beide erhielten vom König die Erlaubnis zur Gründung einer Akademie der Poesie und Musik (1570), deren „Beschützer und erster Hörer“ Karl IX. selbst sein wollte. In dieser Akademie sollten Lieder gesungen werden, „die nach den Regeln der alten metrischen Kunst eingerichtet waren“, die Aufführungen sollten alle Sonntage stattfinden, und trotz des anfänglichen Einspruchs des Pariser Parlaments und der Universität wurde die Akademie 1571 auf Befehl des Königs im Hause Baïfs eröffnet. Sie hielt sich etwa zwanzig Jahre: erst der Tod des Gründers (1589) sowie der Thronstreit und Bürgerkrieg nach der Ermordung Heinrichs III. scheint ihr weiteres Bestehen unmöglich gemacht zu haben. Übrigens waren auch Redekunst und Philosophie in den Bereich dieser akademischen Tagungen hineingezogen worden. Selbst der französischen Rechtschreibung

widmete man hier seine Aufmerksamkeit. Baïf erfand neue Zeichen für ch (ç), ill (*l*), gn (*n*), ou (ȣ), eu (ɛ), é (e), au (ɑ) und bediente sich dieser neuen Schreibweise in den „Étrènes de poézie fransoèze an vers mezurés“ (Französische Dichtergaben in gemessenen Versen, 1574). Er hat außerdem eine vollständige Übersetzung der Psalmen und mehrere Bücher Lieder (Chansonettes) in „gemessenen Versen“ hinterlassen. Es gehört die Absetzung der Zeilen dazu, um das Maß dieser Verse zu erkennen; sonst würden sie den Eindruck rhythmischer Prosa machen, denn die Laut- und Betonungsverhältnisse der Sprache lassen den Unterschied der Kürze und Länge der Silben nicht immer mit Sicherheit feststellen, und ganz besonders schwierig ist die Entscheidung der Frage, welche kurzen Silben vor Doppelkonsonant als lang zu betrachten sind, welche nicht. Da ferner im Französischen der Hauptton auf der letzten vollen Silbe des Wortes liegt und sich hieraus eine die Einförmigkeit mildernde Abschwächung des Wortaccentes überhaupt ergeben hat, so wäre es auch nicht durchführbar gewesen, eine Nachahmung antiker Versarten auf den Rhythmus des Worttones zu gründen, wie man es in der stärker accentuierenden deutschen Sprache mit Erfolg gethan hat.

Als Dichter ist der weniger fruchtbare Remi Belleau höher als sein Freund Baïf zu schätzen. Humanistisch gebildet, trat er in das Haus des Marquis d'Elbeuf als Erzieher ein, begleitete René d'Elbeuf nach Neapel (1557) und verbrachte dann bis zu seinem Tode seine Tage friedlich in dem Hause seines Beschützers. Auch er hatte den Ehrgeiz, neue Bahnen zu erschließen: seine Neuerung sind „Kleine Erfindungen“ (Petites Inventions, 1557), die poetische Schilderung von Gegenständen der Natur, etwa der Kirsche, der Koralle, des Schmetterlings, der eine Allegorie oder mythologische Fabel mit einer Moral nachfolgt. Die Anregungen hierzu erhielt Belleau meist aus den „Blumenlesen“ der späteren griechischen Dichtung. Gleichzeitig brachte er die anakreontischen Lieder in gute französische Verse. Als bukolischer Dichter folgte er in seiner Mischung von Prosa und Oden, Hymnen und Sonetten dem Vorbilde des Neapolitaners Sannazaro („Arcadia“). Am höchsten geschätzt wurden seine „Liebesgedichte und neuen Verwandlungen“ (Amours et nouveaux eschanges, 1566), worin er einen aus Ovid entlehnten Grundgedanken mit selbständigen Erfindungen ausführte.

Belleau beschreibt hier einunddreißig Edelsteine und Halbedelsteine, erzählt von ihren wunderbaren Eigenschaften und trägt zum Schluß eine selbsterfundene Verwandlungsgeschichte vor, in der er aus einem belebten Wesen jedesmal den Edelstein entstehen läßt. Zuerst ziemlich genau seinen Vorgängern Marbod (vgl. S. 117) und Orpheus folgend, dem ein griechisches Gedicht über die magischen Kräfte der Edelsteine aus dem 4. Jahrhundert zugeschrieben wird, macht er sich allmählich auch in den Beschreibungen selbständiger. Seine Verwandlungen sind oft sinnreich erfunden und von poetischer Färbung.

Eine größere Anzahl weniger namhafter Poeten schließt sich den Führern der Bewegung an, zahllose Sonette, Oden, Elegien und Eklogen werden zum Drucke befördert, Pasquier nennt unter denen, die sich „unter dem Feldzeichen der Pleiade anwerben ließen“, Pontus de Thyard, Jacques Tahureau, Guillaume des Autels, Nicolas Denisot, Louis le Caron, Olivier de Magny, Jean de La Peruse, Claude Buttet, Jean Passerat, Louis des Masures, den Übersetzer Virgils, und sich selbst. Das Verzeichnis ließe sich aber noch vergrößern.

Die durch die Pleiade herbeigeführte Umwälzung, gekennzeichnet durch einen aus dem gelehrten Humanismus hervorquellenden Eklektizismus, dessen Ungestüm oft die Früchte brach, ehe sich die stille Arbeit des Reifens vollendet hatte, ist doch von weittragender geschichtlicher Bedeutung gewesen, denn der französische Klassizismus ist durch sie begründet worden. Vor allem hatte man eine poetische Sprache schaffen wollen, wie sie die Griechen und Römer besessen hatten, in der Neuzeit die Italiener schon besaßen. Diese Sprache sollte reicher, ausdrucksvoller,

gehobener sein als die der Prosa, fähig, starke Gefühle und hohe Gedanken wiederzugeben. Nicht durch Entlehnung und Aneignung griechischer und lateinischer Ausdrücke war dies Ziel zu erreichen, sondern durch freie Behandlung des vorhandenen Sprachschatzes und seiner Bildungsmittel. Aber die zwingende Gewalt der französischen Sprachentwickelung drängte schon lange auf eine feste Wortfolge im Satze hin. Der Verfall und das Verstummen der französischen Flexionsendungen führte auf eine logische Wortfolge: Subjekt, Prädikat, Objekt und die übrigen Satzteile erhielten ihren bestimmten Platz, die Freiheit der antiken oder der italienischen Wortstellung für den poetischen Ausdruck zu gewinnen, wurde schwierig oder fast unmöglich. Ferner sollten Figuren und schmückende Beiwörter der Rede Schwung verleihen, der Reichtum der Griechen an Wortzusammensetzungen und Ableitungen, die im Verse voll erklingen, rief zu wetteifernder wortbildender Thätigkeit an. Die alte, von der Pleiade bevorzugte Verbindung von Imperativ und Nominalform (donne-vie. deli-soucy. embrasse-terre) klingt oft recht hölzern; die Verwendung verkleinernder oder vergrößernder Endsilben, die Ableitung neuer Haupt-, Eigenschafts- und Zeitwörter, die Wiederaufnahme verschollener Ausdrücke und Formen, alle diese Versuche überstiegen das Maß der Aufnahmefähigkeit, die selbst eine in lebendigem Flusse befindliche Sprache besitzt. War der Reiz der Neuheit verflogen, so sträubte sich das Gefühl gegen den fremdartigen Überfluß, selbst wenn man zugestehen mußte, daß die Dichter bestrebt waren, aus dem heimischen Vorrat sprachlicher Überlieferung ihre poetische Rede zu zieren und zu bereichern; denn mit Unrecht machte Boileau später Ronsard den Vorwurf, daß er „im Französischen griechisch und lateinisch gesprochen habe". Ronsard sagt einmal: „Die Franzosen, die meine Verse lesen wollen, wenn sie nicht Griechen und Römer sind, werden anstatt dieses Buches nur eine schwere Last unter den Händen haben". Aber diese Worte bedeuten nur, daß der Dichter Leser von humanistischer Bildung wünscht. Ronsard sowohl wie Du Bellay sind Feinde jeder Verfälschung der Sprache durch lateinische und griechische Brocken. Aber der Dichter soll auch nicht abhängig sein vom Pariser und vom höfischen Sprachgebrauche, sondern die heimischen Mundarten beachten, die Sprache der Handwerker und Künstler studieren. Dieser unklare, durch keinen besonnenen Geschmack geläuterte sprachliche Eklektizismus ist hauptsächlich schuld daran gewesen, daß die Dichtungen der Pleiade so schnell veralteten: ein Jahrhundert später fand man sie dunkel, schwerfällig, pedantisch, schwülstig, niedrig, ja geradezu lächerlich. Aber wenn man sich auch mit den Umstellungen und sonstigen grammatischen Freiheiten und Sonderbarkeiten der Schule nicht dauernd befreunden konnte, unverloren blieb doch das von der Pleiade eingeführte klassische Prinzip der Veredelung des Ausdrucks.

Am erfolgreichsten war die Pleiade mit der Einführung von Vers- und Strophenformen und aller Dichtungsarten, die noch im klassischen Zeitalter geblüht haben. Der Alexandriner, der nationale und klassische Vers der französischen Dichtung, verdankt der Schule Ronsards seine dauernde Einbürgerung. Auch zahlreiche von ihr ausgebildete Strophenformen haben sich lebendig erhalten: die Liederstrophen Malherbes und der klassischen Poesie bis auf die Zeit der Romantiker sind von Ronsard und seinen Freunden geschaffen worden.

Keinem Dichter der Pleiade ist es gelungen, in der Nach- und Umbildung der dem Altertum entlehnten poetischen Gattungen ein größeres Werk zu schaffen, das dem geistigen Leben fortschreitender Jahrhunderte die aus der Dichtung quellende Nahrung und Erhebung dauernd gewährt hätte, aber den Erfolg hat das Streben dieser Dichter doch gehabt, daß es die Weiterentwickelung der französischen Poesie nach Form und Inhalt auf bestimmte Bahnen wies und dem klassischen Geiste die Führung verlieh. Am hellsten tritt dieser Erfolg zu Tage durch das

mythologische Gepräge, das die Pleiade der französischen Dichtung für einige Jahrhunderte aufgedruckt hat. Die griechisch-römische Götterwelt erlangt seit Ronsard sozusagen amtliche Geltung: fortan kann sich kein Dichter der Verwendung mythologischer Vergleiche, Bilder und Vorstellungen entziehen, ja bis auf Victor Hugo konnte keine Ode gedichtet werden, ohne daß eine Anleihe bei der griechisch-römischen Götterwelt gemacht worden wäre.

So hat die Pleiade nicht nur dem Grundsatze des Klassizismus den Sieg erfochten, sie hat auch den aus diesem Grundsatze hervorgehenden praktischen Folgen Eingang verschafft, sie hat den poetischen Stil begründet, den Vorstellungskreis der antiken Götterlehre in der französischen Dichtung heimisch gemacht, die Versformen und Dichtungsarten, die für eine lange Schaffenszeit Geltung behaupten sollten, eingeführt, erneuert oder vorbereitet.

3. Das Drama.

Als das Pariser Parlament der Gesellschaft des Hauses Burgund nur noch gestattete, weltliche Schauspiele aufzuführen (vgl. S. 305), hatte das ernste mittelalterliche Schauspiel in Frankreich keine Zukunft mehr. Die Kirche selbst war gleichgültig gegen die Aufrechterhaltung der geistlichen Spiele; sie hatten sich ja immer mehr nach der weltlichen Richtung hin entfaltet und Erscheinungen gezeitigt, die manchem für Zucht und Sitte besorgten Geistlichen bedenklich wurden. Bei Hofe und in der Schule rümpfte man die Nase über die Roheit der alten Spiele, über die Unwissenheit und Plumpheit der Spieler. Man wünschte die Früchte einer vervollkommneten Kenntnis der dramatischen Kunst zu pflücken: einzelne dramatische Meisterwerke aus dem Altertum wurden in die Muttersprache übertragen, Sophokles' „Elektra" 1537 von Lazare de Baïf, Euripides' „Iphigenie" 1549 von Sibilet; auch sind gewiß schon einzelne Komödien von Terenz und Plautus in den Schulen aufgeführt worden.

Eigene Stücke nach dem Muster der Alten schrieb man zunächst in lateinischer Sprache unmittelbar für die Bühnendarstellung in den gelehrten Schulen. Die ersten Versuche in guter lateinischer Sprache, die „Dialoge" (1536) des Ravisius Textor vom Kolleg Navarra in Paris, waren noch Allegorien im Geiste der Moralitäten, aber „Der am Kreuze siegende Christus" (Christus Xylonicus, 1537) von Nicolaus Bartolomäus war schon von antikem Zuschnitt. Der berühmte Latinist George Buchanan (1506—82) hat während seiner Amtsthätigkeit am Kolleg in Bordeaux (1540—42) Tragödien („Jephtha" [Jephthes], „Der Täufer" [Baptistes]) verfaßt, „durch deren Darstellung er die Jugend von den Moralitäten zur Nachahmung der Alten nach Kräften hinüberzuziehen suchte", und Montaigne erzählt, daß er, kaum zwölfjährig, „die ersten Rollen in den lateinischen Tragödien Buchanans und Murets, die im Kolleg von Guyenne nicht ohne Würde aufgeführt wurden, gespielt" hat. Das anerkannte Meisterstück der neulateinischen Dichtung war aber der „Julius Cäsar" (1544) von Marc Antoine Muret (1526—85).

Dieses erste Römerstück in Frankreich ist von dürftiger Handlung, es stellt nur die Situation dar, die der Ermordung des Helden unmittelbar vorausgeht, und schließt mit einem Bericht über Cäsars Tod. Politische Gespräche, stimmungsmalende Monologe und Deklamationen bilden den Inhalt dieses Abklatsches der antiken Schultragödie des römischen Dichters Seneca.

Auch die schon seit länger als hundert Jahren in Italien mit Glanz und unter großem Zulauf veranstalteten Aufführungen antiker oder nach altem Vorbild geschriebener Stücke waren nicht ohne Bedeutung für Frankreich. Italienische Schauspieler, die Komödien von Terenz und

Plautus gespielt hatten, waren schon 1486 in Frankreich aufgetreten, und später wird auch von der Mitwirkung solcher Spieler bei feierlichen Einzügen und Hoffesten berichtet. Jetzt aber fanden sich auch im Kreise der Pleiade unternehmende Köpfe, die sich zur dramatischen Dichtung berufen fühlten, um mit Neulateinern und Italienern zu wetteifern. Regelrechte Bühnenwerke, frei von der einheimischen mittelalterlichen Überlieferung, sollten die vornehme dramatische Kunst der Alten in die Muttersprache verpflanzen. Aber die öffentliche Bühne war im Besitz der bevorrechtigten Spielgesellschaften, das neue klassische Drama blieb also auf die Schule und ihre Aufführungen angewiesen, und selbstverständlich stellte sich auch der zarte Sprößling einer neuen dramatischen Kunst unter die Zucht der Schulregeln.

Das stand fest, daß man den Spuren der Alten folgen müsse, und wie auch sonst faßt man vor allem die äußere Form der Vorbilder ins Auge. Sicherheit erhält aber die Kritik erst durch die „Poetik" (Poetices libri VII, 1561) Julius Cäsar Scaligers (1484—1558), die zugleich die Bevorzugung der römischen Schultragödie vor dem attischen Drama theoretisch offenbarte.

Das Werk beschäftigt sich sehr eingehend mit den äußeren Bedingungen des dramatischen Schaffens. Scaliger weiß, daß der Anfang der Tragödie heiter, das Ende traurig sein muß, er redet der Lösung des Knotens durch den Gott in der Flugmaschine (deus ex machina) das Wort und folgt im allgemeinen Aristoteles, ohne ein tieferes ästhetisches Verständnis für die Sätze des griechischen Philosophen zu zeigen. Er ist daher auch viel engherziger als dieser. Mit der „Katharsis" (der sittlich läuternden Wirkung der Tragödie) befaßt er sich überhaupt nicht. Nach seiner Definition ist die Tragödie die Nachahmung eines erlauchten Schicksals durch die Handlung mit unglücklichem Ausgang durch eine gehobene metrische Sprache. Die drei von den Italienern aus Aristoteles herauserklärten „Einheiten" (des Ortes, der Zeit, der Handlung) empfiehlt auch Scaliger zu befolgen. Zweck der Tragödie ist, wie der Poesie überhaupt, zu lehren und zu ergötzen. Darum wird großes Gewicht auf die „Lehrsätze" (sententiae) gelegt.

Scaliger folgt Jean de la Taille, der in der Vorrede zu seinem „Rasenden Saul" (Saul furieux, 1572) zuerst unter den Franzosen die Regel der drei Einheiten formuliert hat (vgl. S. 383). Estienne Jodelle kam den Theoretikern noch zuvor, als er 1552 mit der Keckheit eines frühreifen Talentes die Lösung der schwierigen Aufgabe unternahm, eine von den Alten inspirierte französische regelrechte Tragödie zu dichten: die „Gefangene Kleopatra" (Cleopatre captive). Das Stück wurde „vor dem König Heinrich in Paris im Hotel Rheims unter großem Beifall der ganzen Gesellschaft aufgeführt" und als ein großartiger Erfolg von der Pleiade rauschend gefeiert. Eine zweite Tragödie Jodelles, „Die sich opfernde Dido" (Didon se sacrifiant, vor 1558), entstand aus der bekannten Episode der Äneide (IV. Buch).

Mit seinen beiden Tragödien hat Jodelle, so schülerhaft unreif die Ausführung auch ist, die ersten Vorbilder des klassischen französischen Kunstdramas dargeboten. Er hat die aus dem Altertum überlieferte Form der tragischen Dichtung in einem selbständig gewählten und komponierten antiken Vorwurf für Frankreich neu erschaffen und zugleich den kunsttheoretischen Forderungen der Renaissance-Poetik genuggethan.

Den Inhalt der „Kleopatra" bildet die Frage, ob die ihren Geliebten beweinende ägyptische Königin die Schmach der Gefangenschaft und des römischen Triumphes über sich ergehen lassen oder den Tod wählen soll. Das Stück setzt kurz vor der Katastrophe ein, diese selbst wird herbeigeführt durch Ereignisse, die vor dem Beginn des Schauspiels liegen, und die Entscheidung, der selbstgewählte Tod der Königin, wird von Zeugen berichtet.

Abgesehen vom Chor, dem „besorgten Zeugen der Handlung", sind bei Jodelle gewisse, den Charakter der klassischen französischen Tragödie bestimmende äußere Merkmale vorhanden: der Vorwurf aus der alten Geschichte, die Rücksicht auf die Orts- und die Zeiteinheit, die Durchführung des tragischen Gedankens in einer möglichst einfachen Handlung, die Einteilung in Akte

und Szenen, die geringe Zahl der Personen. Man war himmelweit entfernt vom Verfahren des mittelalterlichen Schauspiels!

Die Vereinfachung der Handlung und ihre Beschränkung auf die Katastrophe führt indessen, da der Dichter ein Neuling in der Kunst ist, zu einer Aneinanderreihung von Monologen und Erzählungen ohne dramatisches Leben, die, um bühnenwirksam zu sein, der Rhetorik bedürfen. Daher wird, zugleich der Einheitlichkeit des Ausdrucks zuliebe, durchgehends ein deklamatorischer Ton festgehalten. Wenn aber Jodelles unsicherer Geschmack die Rhetorik lächerlich übertreibt, so ist das Prinzip der gleichmäßig gehobenen, nach schmuckreichem und pathetischem Ausdruck strebenden Sprache doch auch später befolgt worden. Nach einigem Schwanken zwischen dem alten heroischen Vers und dem Alexandriner entschied sich Jodelle für den letzteren, und dieser ist Frankreichs tragischer Vers geblieben.

Jodelles Beispiel fand Nacheiferung. Jean de la Péruse (1529—54) richtete Senecas „Medea" für die französische Schulbühne ein (1552), Jacques Grévin (1538—70) bearbeitete nach Muret (vgl. S. 356) einen „Julius Cäsar" (1558), Jacques de la Taille (gest. 1562) hatte schon mit achtzehn Jahren Tragödien und Komödien verfaßt; ein „Darius" (Daïre) und ein „Alexandre" sind von ihm gedruckt worden (1562). Sein Bruder Jean de la Taille (1540—1611) schrieb den schon erwähnten „Rasenden Saul" und die „Gabaoniter oder die Hungersnot" (Les Gabaonites ou la Famine, 1573).

Es ist merkwürdig, daß schon in dieser Zeit der Anfänge und tastenden Versuche die drei Quellen sich erschließen, aus denen die französische Tragödie später vornehmlich ihre Stoffe geschöpft hat: die alte Geschichte und Sage, das Alte Testament und das Türkenreich. Denn eine erste türkische Tragödie war zu dieser Zeit Gabriel Bounins „Soltane" (Die Sultanin, 1560), und auf geistliche Vorwürfe führte religiöse Überzeugung und Begeisterung hugenottische Dichter. Das älteste Werk dieser Art, „Der opfernde Abraham" (Abraham sacrifiant, 1551), soll zur Feier der Thronbesteigung Heinrichs II. aufgeführt worden sein, aber das ist wegen der calvinistischen Tendenz dieses poetisch gehaltvollen Stückes zweifelhaft. Es war ein aus kräftiger Glaubensüberzeugung quellendes Jugendwerk Theodores de Bèze (vgl. S. 335): der Christ soll aus der Tragödie lernen, Gott die weltlichen Neigungen und das irdische Gut zum Opfer bringen. Der innere Kampf Abrahams, der seinen Sohn opfern soll, ist mit psychologischer Wahrheit dargestellt. Auch Louis Desmazures suchte sein calvinisches Bekenntnis durch alttestamentliche Dramen zu bestärken. Er hat eine David-Trilogie (David fugitif, D. combattant, D. triomphant, 1566) gedichtet, ein Mysterium mit Chören, das sich Tragödie nennt.

Ihre Höhe erreicht die Schultragödie in den Werken Robert Garniers (um 1534—90; s. die Abbildung, S. 359), dessen Stücke zuerst in einem Drucke von 1585 vollständig vorliegen. Garnier hatte schon als Student der Rechte den höchsten Preis in den „Blumenspielen" von Toulouse gewonnen, und im Jahre 1568 trat er mit seinem ersten Römerstücke „Porcia" hervor. Es folgten „Hippolyt" (1573), „Cornelia" (1574), „Mark Anton" (1578), „Die Troerinnen" (La Troade, 1579), „Antigone" (1579), die Tragikomödie „Bradamante" (1582) und „Die Jüdinnen" (Les Juifves, 1585). Die drei Römertragödien „Porcia", „Cornelia" und „Mark Anton", verhältnismäßig selbständig ausgearbeitete Deklamationen und Gespräche von vorwiegend politischem Inhalt, zeigen Garnier als theoretischen Republikaner: vielleicht veranlaßte ihn das Unglück des eigenen, von Bürgerkriegen zerrissenen Vaterlandes, sich mit den Zuständen des sinkenden römischen Freistaates zu beschäftigen. „Hippolyt", „La Troade", „Antigone", die griechischen Stücke, sind sogenannte „Contaminationen".

So folgt Garnier im ersten und zweiten Akte seiner „Antigone“ Senecas „Phönikern“, im dritten benutzt er die ausführliche Kampfesschilderung der „Thebaïs“ des lateinischen Dichters Statius, während Sophokles' „Antigone“ die Grundlage des vierten und fünften Aktes bildete. Für den „Hippolyt“ kommt vorwiegend Senecas „Phädra“ in Betracht, für die „Troade“ außer Senecas „Troerinnen“ auch das gleichnamige Stück des Euripides und dessen „Hekuba“. Die starke Abhängigkeit von Seneca erklärt sich aus der Hochschätzung dieses Dichters im Zeitalter Garniers. Seneca wurde neben Sophokles und Euripides gestellt. Die leichtere Verständlichkeit des lateinischen Dichters machte ihn übrigens zugänglicher als die Griechen, der französische Formensinn hatte an dem guten Latein, an dem Versbau, an dem vollen Klang der Deklamation Freude, die szenische Einfachheit, das Zurücktreten der Handlung gegen die Formgebung, eine gewisse Wesensverwandtschaft des lateinischen Geistes mit dem französischen und überhaupt die große Leichtigkeit, mit der man nach dem Muster der römischen Schultragödie arbeiten konnte, alles dies verschaffte Seneca den Vorzug vor den anderen Meistern der alten Bühne.

Garniers Werke sind der vollendetste Ausdruck der französischen regelmäßigen Tragödie klassischer Ableitung im 16. Jahrhundert. Das Ziel, ein poetisches Ideal zu verwirklichen und als Nachahmer der tragischen Kunst der Alten eine französische Tragödie zu erschaffen, hat Garnier erreicht, so vollkommen, als ihm dies als Franzosen und bei seiner beschränkten Einsicht in das Wesen der antiken Bühne möglich war. Im Banne der Schule aufgewachsen, ist er stark in der unmittelbaren Nachahmung und Entlehnung von Einzelheiten, aber zu selbständig, um nur Abklatsche zu liefern. Seine eigene Begabung weist ihn auf das Lyrische, und da er zugleich in den Botenerzählungen seiner Stücke das Epische begünstigt, überholt er kaum in der Entwickelung zum eigentlich Dramatischen seine Vorgänger. Aber seine Charaktere sind einfach und aus einem Guß, sie bewegen sich geradlinig vorwärts. Er legt ihnen gern die auch später auf der französischen Bühne übliche Zergliederung und Auseinandersetzung der Beweggründe ihrer Handlungen in den Mund. Einer der Schüler Senecas, aber der hervorragendste unter ihnen, bildet Garnier die wichtigste Verbindung zwischen der Schultragödie der Renaissance und der französischen Tragödie Corneilles und Racines. Am ursprünglichsten zeigt sich sein Schaffen in „Bradamante“ und den „Jüdinnen.“



Robert Garnier. Nach einem Stich, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 358.

Diese, ein alttestamentliches Stück, das kein unmittelbares Muster hat, und dessen Vorwurf der Dichter erst nach den Büchern der Könige dramatisch zubereiten mußte, schrieb Garnier in erbaulicher Absicht, „um einen Fall, der unseren Herrgott angeht, zu besingen, und der eines Christen würig sei“. Der Gegenstand des Stückes war nämlich die Niederwerfung des jüdischen Königs Zedekia und die Ausrottung seines Geschlechtes durch den übermütigen Tyrannen Nebukadnezar. Vielleicht sind hier Zeitanspielungen auf den Krieg der drei Heinriche vorhanden.

„Bradamante“ kann man ein romantisches Schauspiel nennen oder auch eine Tragikomödie. Charakteristisch für diese Art von Stücken ist die geringere Gespanntheit des Tons, die bescheidenere soziale Stellung der Helden, die reichere Handlung und der glückliche Ausgang.

Die Fabel stammt aus Ariostos „Rasendem Roland“. Ein Kampf zwischen Liebe, ritterlicher Ehre und Freundestreue ist die bewegende Kraft der Handlung. Die Heldenjungfrau Bradamante, die heimlich mit Roger verlobt ist, soll den byzantinischen Fürsten Leo heiraten; doch muß dieser Bewerber sie vorher im Kampfe besiegen. Leo kann nicht hoffen, den Kampf siegreich zu bestehen, aber sein Freund Roger, der ihm verpflichtet ist, wird in seinen Waffen für ihn kämpfen. Roger siegt und erwirbt Bradamante dem Freunde. Bei der Verzweiflung der beiden Liebenden löst Leos Edelmut den Konflikt durch seinen großmütigen Verzicht.

In diesem Ritterstücke kommt Garnier, ohne gelehrtes Wissen vorauszusetzen, unmittelbar dem Verständnis der Zuschauer oder Leser entgegen.

Wenig wertvolle Vorarbeit hat das 16. Jahrhundert für die glänzende Entwickelung des französischen Lustspiels im 17. Jahrhundert geleistet. Das Lustspiel unterscheidet sich wesentlich darin von der klassischen Tragödie, daß es in der Gegenwart spielt, nicht in einer idealen Welt, die sich der Dichter erschafft, daß es ein Spiegelbild des wirklichen Lebens in der Darstellung der Charaktere und Sitten sein soll. Als die Erneuerer der französischen Dichtung sich auf das Gebiet des heiteren Schauspiels wagten und die heimischen Erzeugnisse, Farcen und Sottien, verächtlich behandelten, verkündeten sie natürlich auch hier die Notwendigkeit, den klassischen Vorbildern des Altertums zu folgen. Aber die Nachahmung durfte weniger sklavisch ausfallen als bei der Tragödie. Die ersten Komödien aus der neuen Schule zeigten doch große Verwandtschaft mit den einheimischen älteren Erzeugnissen. Auch das alte heimische Lustspiel hatte seine Charaktere, Handlungen und Sittenschilderungen nach dem wirklichen Leben gebildet: aus derselben Quelle komischer Inspiration mußten die Lustspieldichter der neuen Schule schöpfen. Die dramatischen Versuche der Neuerer erheben sich keineswegs durch sittlichen Gehalt über die alten Farcen: die antiken Vorbilder selbst und die Lustspiele der Italiener, die vielleicht noch mehr als die Werke eines Plautus und Terenz der Erneuerung des französischen Lustspieles als Muster dienten, sind moralisch ebenso anfechtbar. Was das Lustspiel in den Versuchen der neuen Schule vor den alten Farcen als ein wirklicher Fortschritt auszeichnet, ist der Umstand, daß anstatt der lose aneinander gereihten Szenen eine in Akte und Szenen geteilte, um einen dramatischen Kern gruppierte Handlung tritt. Auch ist die Sprache im ganzen gewählter und feiner. In der Beibehaltung des achtsilbigen Verses schloß man sich der älteren heimischen Überlieferung an, doch bald gibt man, wie die Italiener, der Prosarede den Vorzug.

Auch beim Lustspiel fing man mit Übersetzungen an. Die „Suppositi“ Ariostos waren 1545 von Jacques Bourgeois, 1547 von Charles Estienne übertragen worden, etwas später folgte der „Negromante“ desselben italienischen Dichters. Die erste Originalkomödie in französischer Sprache war dagegen Jodelles „Eugen“ (1552).

Eugen, ein reicher Abt, lebt mit Alix und ihrem Mann, dem Einfaltspinsel Guillaume, in behaglicher Eintracht. Da kommt Florimond, der ehemalige Liebhaber der Alix, aus dem Felde zurück und macht alte Ansprüche geltend. Aber Jean, der Kaplan Eugens, bringt die Sache wieder ins Gleiche: Helene, eine Schwester Eugens, für die Florimond einmal geschwärmt hat, ist aus Gefälligkeit gegen ihren Bruder bereit, dem Kriegsmann freundlich zu begegnen, und dieser verzichtet auf Alix. Um endlich deren Gatten von einem lästigen Gläubiger zu befreien, überläßt der Abt dem Sohn des Gläubigers eine Pfründe. So sind alle zufriedengestellt.

Das Stück, das wie so manches klassische Lustspiel mit einer vergnügten Kneiperei der Beteiligten schließt, hat keine satirischen Absichten: man soll sich einfach belustigen, ob dabei die Moral zu kurz kommt, ist gleichgültig. Im Prolog rühmt Jodelle die Selbständigkeit seiner Erfindung und den heimischen Charakter seiner Komödie, die aber nichts gemein habe mit den Stücken jener Possenreißer (farceurs), die sich auf ihren allegorischen Plunder etwas zu gute thun.

Eine versteckte Nachahmung des „Eugen“ ist Jacques Grévins (1538—70) „Schatzmeisterin“ (La Trésorière. 1558), worin „die Liebschaft und gewohnte Schlauheit einer artigen Schatzmeistersfrau“ dargestellt wird. Eine zweite Komödie Grévins, „Die Verdutzten“ (Les Esbahis, 1559), zuerst im Kolleg Beauvois am 16. Februar 1560 aufgeführt, eine unsaubere Liebesintrigue, in der weder im Inhalt noch im Ausdruck Sitte und Anstand gewahrt sind, war eine Bearbeitung des „Sacrifice“ von Charles Estienne (1543 nach dem italienischen „Sacrifisio“ der „Intronati“ zu Siena). Höher steht ein Versuch Remy Belleaus, der in der „Wiedererkannten“ (La Reconnue) ein altes Motiv der griechisch-römischen Komödie aufnimmt.

Es wird darin, nach der „Andria“ des Terenz, die Wiedergewinnung eines verlorenen Kindes dargestellt, aber zeitgemäß gewendet, denn die Handlung geht von der Plünderung der Stadt Poitiers (1562) aus, wobei ein junges Mädchen von einem Hauptmann gerettet wird. Der junge Krieger liebt die Gerettete, überläßt seinen Schützling aber, vom Dienst des Königs nach Hause gerufen, einem Pariser Advokaten. Die Frau des Advokaten wird eifersüchtig auf ihren Mann, der seinen Schreiber mit dem Mädchen zu verheiraten gedenkt. Ein anderer junger Advokat hat die Neigung Antoinettens gewonnen, aber er darf nicht offen um sie freien. Zum Überfluß kommt noch der totgeglaubte Hauptmann aus Havre zurück. Alles ist in Verwirrung, als das Glück einen alten Edelmann aus Poitou in das Haus des Anwalts bringt, der in Antoinette seine verlorene Tochter erkennt, sie dem jüngeren Advokaten nebst einem einträglichen Amte gibt und auch den Hauptmann bei der Armee gut versorgt.

Diese Komödien gleichen dem griechisch-römischen Lustspiel in der Beschränktheit des Ortes. Die Handlung spielt auf der Gasse zwischen zwei gegenüberstehenden Nachbarhäusern, dabei muß auf die Darstellung innerhalb des Hauses sich vollziehender Vorgänge verzichtet und die dramatisch wirksamste Szene oft hinter die Bühne verlegt werden. Antik ist auch die Nebensächlichkeit und geringe Selbständigkeit der weiblichen Rollen. Wie bei den Alten, so bringen auch hier die Diener die komische Handlung in Gang. Den Inhalt des Stückes bildet in der Regel eine glücklich durchgeführte List, eine Verwechselung oder Täuschung. Dazu kommt dieselbe Leichtfertigkeit des Tons, dieselbe sittliche Schlaffheit wie bei den Alten, nebst einigen Zugaben Humanität und moralischer Betrachtung in Aussprüchen der Lebensweisheit. Die Charaktere sind aber zeitgemäß, die Sitten französisch, und in der Sprache der Auftretenden läßt man schon den Unterschied des Standes und der Bildung hervortreten.

Das Festhalten am Verse von acht Silben erklärt sich wohl aus der Macht der heimischen Überlieferung. Daß der Kurzvers die Rede knapp, bestimmt, schlagfertig mache, kann nicht behauptet werden. Dieser Vers ist oft für den Bericht, die Betrachtung, Auseinandersetzung, Ermahnung oder Überredung zu kurz, der Gedankenausdruck wird hierdurch weitschweifig und umständlich. Man entschied sich daher bald für die Prosa, und Jean de la Taille, Odet de Turnebe, Pierre Larivey schrieben Prosakomödien. Jean de la Taille (vgl. S. 358) übte sich zuerst an einer Übertragung des „Wahrsagers“ (Negromante) von Ariosto und lieferte dann in den „Nebenbuhlern“ (Les Corrivaux. 1573) eine, wie er behauptete, von den Griechen eingegebene, aber recht selbständige Komödie mit unwahrscheinlicher, jedoch lebhafter Handlung. Odet de Turnebe (1553—81) folgte in seiner Verwickelungskomödie „Die Zufriedenen“ (Les Contents. veröffentlicht 1584 von den Freunden des Verstorbenen) den Italienern, aber in der Gestalt der Françoise dürfte der Einfluß der durch zahlreiche Übersetzungen in Frankreich verbreiteten „Celestina“ des Spaniers Francesco de Rojas anzunehmen sein. Die „Neapolitanerinnen“ (Napolitaines) Odets sind vielleicht gleichzeitig mit den „Zufriedenen“ entstanden, aber erst 1584 von François d'Amboise veröffentlicht worden. Eine originelle Figur ist in dem Stücke der stolze, galante, ritterliche, aber dabei hungerleiderische Spanier Don Diego.

Einen Abschluß dieser ersten Lebenszeit des französischen Lustspiels stellen die im Jahre 1579 von Pierre Larivey (um 1550–1612) herausgegebenen sechs Komödien dar, denen später (1611) drei weitere folgten. Diese Komödien sind Übertragungen aus dem Italienischen, die sich ihrer Vorlage von Anfang bis zu Ende eng und treu anschließen, nur daß oberflächliche Abänderungen der Handlung und den auftretenden Personen den Anstrich französischen Wesens geben sollen. Die Stücke sind: „Der Bediente" (Le Laquais", nach dem „Ragazzo" von Lodovico Dolce), „Die Witwe" (La Veuve, nach „La Vedova" von Nicolò Buonaparte), „Die Gespenster" (Les Esprits, nach dem „Aridosio" des Lorenzino de' Medici), „Der Verschnupfte" (Le Morfondu, nach Grazzinis „Gelosia"), „Die Eifersüchtigen" (Les Jaloux, nach „I Gelosi" von Vincenzio Gabbiani), „Die Schüler" (Les Escolliers, nach „La Zecca" von Razzi), „Constance" (nach „Gostanza" von Razzi), „Der Treue" (Le Fidèle, nach „Le Fedele" von Pasqualigo), „Täuschungen" (Tromperies, nach „I Inganni" von Secchi). Die Handlung wird von Florenz nach Paris verlegt, ein Signor Cesare wird ein Symeon, ein Valerio Valere, aber keine neue Episode, kein neuer Zug oder neuer Gedanke kommt hinzu. Die Stücke bleiben italienisch, auch ihre Immoralität und die unziemlichen Reden werden mit übertragen. Ihr einziges Verdienst bildet der französische Sprachstil, denn Larivey hat den Ausdruck öfter durch kleine Zusätze lebhafter, drastischer, komischer gemacht, er verwendet französische sprichwörtliche Wendungen und volkstümliche Ausdrücke, ja man kann ihn ohne Übertreibung einen der Meister der französischen Prosa des 16. Jahrhunderts nennen. Seine Sprache ist nicht bloß flüssig, natürlich, ausdrucksvoll und volkstümlich, sondern mitunter auch gewählt und fein. Lariveys Komödien sind noch im 17. Jahrhundert gelesen worden: Molière hat sie gekannt. Und diese Bearbeitungen italienischer Stücke sind wohl die einzigen Verbindungsglieder zwischen der komischen Bühne des 16. Jahrhunderts und dem klassischen Lustspiel im Zeitalter Ludwigs XIV. gewesen.

Die verheißungsvollen Anfänge der Pleiade, die der laute Beifall der gebildeten Zeitgenossen begrüßte, haben doch keine nationale Bühne begründet. Man verfügte weder über eine Bühne noch über Berufsschauspieler. Die Passionsbruderschaft behauptete (bis 1629) hartnäckig das alleinige Vorrecht, „sowohl in der Stadt wie auch in den Vorstädten und im Weichbild von Paris" Vorstellungen zu veranstalten. Ihre Bühne wird in einer Eingabe aus dem Jahre 1588 als „eine Kloake und ein Haus Satans" bezeichnet: für die Dichter des höheren neuen Stils war sie nicht vorhanden. Dagegen fanden die jungen Dramatiker anfangs bereitwillige und begeisterte Aufnahme in den Kollegien und bei Hofe. Aber die Mode ging vorüber, oder die Bürgerkriege waren daran schuld, daß die Könige und die Großen Frankreichs die Aufführungen klassischer Stücke nicht mehr begünstigten. Von Vorstellungen in Paris wird später nichts mehr berichtet, man hört nur noch von einzelnen Aufführungen in der Provinz. Die Stücke Garniers und seiner Zeitgenossen seit Anfang der siebziger Jahre waren Buchdramen, Garniers große, bis in das 17. Jahrhundert hinein dauernde Beliebtheit war ein litterarischer, kein Bühnenerfolg. Als ein späteres Geschlecht die Bestrebungen für das regelmäßige Schauspiel wieder aufnahm, hatte man die dramatischen Anläufe im Zeitalter der Pleiade schon ganz aus der Erinnerung verloren.

4. Hugenottische Dichter, Moraldichter und Hofdichter.

Der Südwesten Frankreichs, vornehmlich die Landschaften Guyenne und Gascogne, hat lebhaften Anteil an der geistigen Bewegung des Zeitalters genommen. Neben den namhafteren Philosophen, Geschichtschreibern und Dichtern, die aus diesem Teile des französischen Königreichs

stammen: Montaigne, La Boëtie, Montluc, Brantôme, d'Aubigné, Du Bartas, ist die Anzahl der minder berühmten nicht gering: Du Haillan, Florimond de Remond, Lancelot de Carle, Jean de la Jessée, Pierre du Brach, Guy de Pibrac sind Zeugen der litterarischen Fruchtbarkeit des Gebietes. Die Universität Bordeaux, an der Buchanan, Muret und Grouchy lehrten, bildete in dieser Zeit einen Mittelpunkt des geistigen Lebens, und an der Grenze des Reiches verstand es Jeanne d'Albret, dem Vorbild ihrer erlauchten Mutter Margarete von Navarra nacheifernd, in ihrem kleinen Königreiche und an ihrem Hofe zu Nérac dem reformierten Glauben einen sicheren Rückhalt, wissenschaftlichen Bestrebungen Ermunterung und einzelnen Vertretern der Dichtkunst Anregung und Schutz darzubieten. Protestantische Gesinnung war die Vorbedingung für die Aufnahme an dieser Stätte. Es sind vorzüglich die hugenottischen Dichter, die jene ernste Auffassung von den patriotischen und sittlichen Pflichten des Dichterberufs, wie sie von den Führern der Pleiade wiederholt laut ausgesprochen worden war, zu verwirklichen suchen, während die Dichter am Hofe der Valois, die Desportes, Du Perron, Bertaut, die ja auch von Ronsard aufgenommene Überlieferung des Hofdichtertumes weiterbilden. Im übrigen zeigen auch die protestantischen Dichter dasselbe Überwiegen pedantischer Gelehrsamkeit und das Unvermögen, durch besonnene, maßhaltende Überlegung den poetischen Stoff klar und harmonisch zu gestalten, wie die älteren Dichter der Pleiade. Dagegen findet sich die vor ihnen schon eingeführte italienische Zierlichkeit, Anmut und sinnreiche Verfeinerung nur bei den Hofpoeten wieder. Die hugenottischen Dichter erfüllen die aus dem heidnischen Altertume entlehnten Formen mit christlichem Geiste; die Hofdichtung aber bleibt religiös und sittlich gleichgültig, selbst wenn sie sich durch einige poetische Paraphrasen von Psalmen und durch andere geistliche Poesien mit dem religiösen Bedürfnis äußerlich abfindet.

Unter den hugenottischen Dichtern aus der Gefolgschaft des Hauses d'Albret-Navarra waren Du Bartas und d'Aubigné die ansehnlichsten. Guillaume de Salluste, Seigneur Du Bartas (1544—1590 oder 1591) hatte nach der Weise jener Zeit eine encyklopädische Bildung erhalten. Ungefähr bis 1576 blieb er, den bürgerlichen Unruhen fern und nur mit seinen Studien und der Dichtkunst beschäftigt, auf seinem Schlosse. Zu einer umfänglicheren epischen Dichtung veranlaßte ihn Jeanne d'Albret, die ihn auf das Buch Judith hinwies, und so veröffentlichte Du Bartas seine „Judith, ein Gedicht in sechs Gesängen" (1573) als das erste Epos in Frankreich, „wo in regelrechter poetischer Form heilige Gegenstände behandelt werden". Zugleich war es die erste epische französische Dichtung mit regelmäßigem Wechsel männlicher und weiblicher Reime. Das Hauptwerk des Dichters war aber die von den Zeitgenossen in den Himmel der Unsterblichkeit erhobene „Woche" (La Sepmaine, 1579).

In Darstellungsweise und Formgebung abhängig von der Pleiade, ist Du Bartas selbständig in seiner Stoffwahl und in seiner sittlichen und religiös-erbaulichen Richtung. Er schöpft als echter Hugenotte aus den heiligen Büchern des Alten Testaments, er fühlt sich berufen, als christlicher Dichter „Frankreich eine nutzbringende Ergötzung darzubieten und, während er selbst lernt, andere zu unterweisen und das Leben seiner Mitbürger zu retten, die eine irdische Sucht nach Unsterblichkeit in der Werkstätte Amors festhält". Zugleich folgt er aber dem poetischen Brauch, Stellen aus Homer, Lucrez, Ovid (Beschreibung der Sintflut) und vorzüglich aus Virgil (Lob des Landlebens) nachzuahmen.

Die „Woche" ist eine Darstellung der Schöpfung, die gemäß ihrer lehrhaften Bestimmung zu einer Vorratskammer encyklopädischen, aber ungesichteten gelehrten Wissens wurde. Die Grundlage aller Erkenntnis ruht in den „wahrhaften Blättern des doppelten Testaments", weshalb Du Bartas auch das

Weltsystem des Kopernikus ablehnt. Das Gedicht ist zugleich eine vollständige Darlegung und Verteidigung des christlichen Glaubens, die Erzählung der Weltschöpfung bildet den epischen Faden des Zusammenhangs. Du Bartas folgt hier den christlichen Dichtern des Mittelalters, einem Juvencus, Dracontius, Hilarius von Arles und Avitus, sein Eigentum aber sind die einleitenden Auseinandersetzungen, die Anrufungen und Episoden, die höchst ausführlichen Beschreibungen der Wesen und Dinge und die moralischen Nutzanwendungen. Die Mythologie der Alten ganz aus seinem christlichen Gedichte fernzuhalten, gelang Du Bartas nicht. Seine Beschreibungen, die freilich oft mehr Einzelheiten aneinanderreihen als eine lebendige Vorstellung erschaffen, zeugen von wärmstem Naturgefühl. Oft auch reißt Du Bartas der Drang, charakteristisch zu sein, ins Gezierte und Triviale. Vergleiche wie: „Gott hält in der einen Hand den Flegel, das Pflaster in der anderen" oder „Der Herr verschwindet wie das Pulver auf der Zundpfanne" sind Plattheiten, anderes erscheint als Künstelei und Klangspielerei.

Du Bartas ist von allen Dichtern aus der Schule der Pleiade derjenige, der die Willkür der Sprachbehandlung bis zum Mißbrauch getrieben hat. Die übertriebene Ausnutzung vorhandener Bildungsmittel in der Neuschöpfung von Wörtern, die häufigen Zusammensetzungen aus Imperativ und Substantiv, die Doppelungen (pepetillant, sousouflant) nach dem Muster heute noch gebräuchlicher Koseformen wie fifille (fille) oder Popaul (Paul) sind auffällige Seltsamkeiten seines Stils.

Das Werk des Du Bartas war den Zeitgenossen etwas so Neues und Merkwürdiges, daß innerhalb sechs Jahren über dreißig Ausgaben erschienen sind. Übersetzungen gab es in lateinischer, italienischer, spanischer, englischer, holländischer und deutscher Sprache. Ein Kommentar von Simon Goulard wurde Veranlassung, daß das Buch, das erst die Billigung der Sorbonne gefunden hatte, auf den Index kam.

Eine Fortsetzung des Gedichtes, die „Zweite Woche" (1584—93), sollte die Geschichte der Menschheit vom biblischen Standpunkt aus bis zur Erlösung und zum Tage des Gerichts erzählen. Vier „Tage", jeder zu vier Gesängen, wurden vollendet. Sie führen bis zur Zerstörung Jerusalems. Die Fehler und Geschmacksverirrungen der ersten „Woche" sind in diesem Bruchstücke in noch höherem Maße vorhanden.

Der zweite fruchtbare Dichter der Hugenotten, **Theodor Agrippa d'Aubigné** (1550—1630), erzählt von sich, daß er schon mit sechs Jahren lateinisch, hebräisch, griechisch, französisch gelesen und im achten Jahre Platon übersetzt habe. Sein Vater nahm ihn mit nach Paris; „man kam durch Amboise, und der Vater erblickte die noch erkennbaren Köpfe seiner Kameraden (d. h. der Hugenotten von Amboise am Galgen und war so ergriffen, daß er ausrief: ‚Sie haben Frankreich enthauptet, die Henkersknechte!' Er legte dem Sohne seine Hand aufs Haupt und sagte: ‚Mein Sohn, es darf dein Kopf ebensowenig geschont werden wie meiner, um diese ehrenhaften Führer zu rächen; wenn du zurückweichst, wird dich mein Fluch treffen!'" Nach dem Tode des Vaters (1563) sollte Agrippa seine Studien in Genf beenden. Er ließ sich nachts barfüßig und im Hemde am Betttuch aus dem Fenster herab und wurde, der Schulhaft entronnen, von einem Trupp Hugenotten aufgenommen. Nach 1570 lernte er Diane de Salviati kennen, der er, als Schüler der Pleiade, seine erste „Hekatombe" Sonette opferte („Le Printemps d'Aubigné"). Er erscheint in diesem „Frühling" als ein frischer, derber, nicht allzu sittenstrenger Kriegsmann, der sich aber doch ab und zu daran erinnert, daß er im Dienste des Herrn Zebaoth steht. Seit dem Frieden von La Rochelle (1573) war er im Dienste Heinrichs von Navarra. 1575 begleitete er ihn auf der Flucht aus dem Louvre nach Guyenne und wurde jetzt einer seiner treuesten Helfer. Wiederholt raubte ihm sein soldatischer Freimut die Gunst seines Herrn, aber Heinrich konnte seinen Rat und seine thätige Kraft nie lange entbehren, die Aussöhnung folgte in der Regel dem Bruche bald nach. Als Heinrich den protestantischen Glauben aufgab, erfüllte dieser Abfall d'Aubigné's Herz mit Abscheu und Entrüstung. Er lebte nun in halber Zurückgezogenheit; aber immer, auch

nach Verkündigung des Edikts von Nantes (1598), als eifriger Vorkämpfer der protestantischen Sache. In diesen Jahren vollendete d'Aubigné seine „Tragischen Poesien" (Les Tragiques, gedruckt erst 1616), das bedeutendste satirische Werk des Zeitalters.

Nach dem Gefecht von Castel-Jaloux (1577) „ließ er, durch seine Wunden ans Bett gefesselt, von dem Richter des Ortes die ersten Abschnitte seiner ‚Tragischen Gedichte' niederschreiben". Mit verschiedenen Unterbrechungen wurde die Arbeit weitergeführt, ein Bruchstück um 1589, ein anderes um 1594 veröffentlicht. Die Ausgabe von 1616 enthält sieben Bücher. Das erste, „Elend" (Misères), ist ein Gemälde des erbarmenswürdigen Zustandes des Königreichs im allgemeinen, im zweiten Buch, „Die Fürsten" (Les Princes), hält der Dichter über den König, die Königin und die Großen Gericht, das dritte, „Die goldene Kammer" (La Chambre dorée), brandmarkt die Bestechlichkeit der Richter. Die übrigen vier Bücher sind überschrieben: „Das Feuer", „Das Eisen", „Die Rache", „Das Gericht".

Diese glutvollen, ungeordnet und stoßweise hervorquellenden Verse schildern mit erstaunlicher Fülle und Lebendigkeit und zuweilen mit schreckenerregender Kraft und Anschaulichkeit den Zustand des Hofes und des öffentlichen Lebens; aber sie sind doch das Erzeugnis einer undisziplinierten Begabung, augenblickliche Eingebungen einer von Zorn und Haß gepeitschten Einbildungskraft. D'Aubigné besitzt eine reiche Sprachphantasie, er hat einzelne ausdrucksvolle und treffende Verse, wie die Franzosen sie lieben; aber als diese Satiren veröffentlicht wurden, war ihre Sprache teils schon zu altertümlich, teils zu sehr von neugebildeten Wörtern durchsetzt, um noch Beifall finden zu können.

Besonders beliebt war in dieser Zeit die Spruchdichtung, die wohl in erster Linie für die Jugend bestimmt war, und deren älteste Überlieferung auf die mittelalterlichen Disticha des vorgeblichen Cato zurückgeht. Derartige Sammlungen moralischer Vierzeiler (Quatrains) erlangten große Verbreitung, noch Gorgibus ermahnt in Molières „Sganarelle" Celie zur Lektüre dieser heilsamen Schriften.

Guy du Faur de Pybrac, Rat am Parlament von Toulouse (1529—84), gab 126 moralische Vierzeiler in zwei Sammlungen (1575 und 1576) heraus, bündige Moralsätze in ungepflegter, aber kerniger Sprache. In ähnlicher Weise haben Antoine Faure, Präsident des Senats von Savoyen (1557—1624), und der Rat Pierre Matthieu (1563—1621) in ihren Vierzeilern über die Eitelkeit der Welt (De la vanité du Monde) und in den „Tablettes de la Mort" (Gedenkbüchlein des Todes, 1610) die Jugend mit Merksprüchen versorgt.

Unter dem letzten Könige aus dem Hause Valois waren Ronsards und Baïfs Nachfolger die eigentlichen Hofdichter. Heinrich III. verstand nach d'Aubigné über Werke des Geistes gut zu urteilen und war „einer der wohlberedtesten Männer seines Zeitalters". Amyot und Henri Estienne waren seine Lehrer gewesen, und im Gemache des Königs las man Plotin, Platon, Virgil, Cicero, Tacitus, Polybius und Machiavelli; der Herrscher dichtete selbst und übersetzte horazische Oden ins Französische; seine weichliche Natur, die zwischen erniedrigenden Ausschweifungen und Gewissensangst hin und her schwankte, vergnügte sich an der zierlichen und leichtfertigen Dichtung eines Philippe Desportes (1546—1606). Dieser hatte in Italien die italienische Dichtung kennen gelernt. Bei Hofe eingeführt, widmete er Karl IX. 1572 seinen „Roland furieux" (nach Ariosto) und Villeroy, dem Mörder Colignys, den halb selbst erfundenen, halb nach Ariosto gedichteten „Tod Rodomonts und seine Höllenfahrt" (La Mort de Rodomont et sa descente aux enfers). „Angélique et Médor", eine Fortsetzung des „sujet de l'Arioste", war dem Herzog von Anjou (Heinrich III.) zugeeignet. Für die verliebten Regungen des Königs fand Desportes poetische Fassung, und später war er in derselben Weise für Heinrich III. thätig. Das Wohlwollen Heinrichs IV. aber gewann er sich, als er sich vor der Übergabe von Rouen als geschickter Unterhändler bewährte.

Desportes, der das Wort „pudeur" (Schamhaftigkeit) in die französische Sprache eingeführt haben soll, war der weichlich raffinierte Dichter eines entarteten Hofes, ihm fehlt es an Kraft, Ursprünglichkeit und Erfindungsgabe. Er hat von 1573 an verschiedene Bücher „Amours" (Liebesgedichte) geschrieben, ferner Elegien, Kartelle und Maskeraden gedichtet, die Psalmen in französische Verse übertragen und andere geistliche Gedichte verfaßt, aber eigentlich so gut wie nichts aus sich selber hervorgebracht: in seinen besten Poesien verdankt er seine Erfolge den Italienern. In seinen Sonetten kann er schon als der erste Vertreter eines preziösen Stiles gelten.

Jean Bertaut (1552–1611) und Jacques Davy Du Perron (1556–1618) stellen die Schule Desportes' dar. Bertaut begeisterte sich schon mit sechzehn Jahren durch Ronsard für die Poesie, und Desportes führte ihn bei Hofe ein; er wurde Sekretär und Vorleser Heinrichs III., zuletzt Bischof von Séez (1606). Er hat Liebesgedichte und religiöse Poesien verfaßt, wie Desportes, ohne daß es ihm gelang, die äußeren Reize seines Vorbildes zu erreichen; doch sind seine Psalmen vielleicht mehr wert als die seines Meisters. Du Perron, der Sohn eines reformierten Geistlichen, hatte einen so früh entwickelten Geist, daß er während der Ständeversammlung von Blois (1576) dem Könige bei Tische als ein Wunder vorgeführt wurde. Desportes stellte ihm die Notwendigkeit vor, seinen Glauben abzuschwören, wenn er sein Glück machen wollte, und so wurde Du Perron katholisch. Als Vorleser des Königs war er der Nachfolger seines Gönners Desportes. Er schrieb Gelegenheitsgedichte, und wie Bertaut seine „Amours de Cleonice", so verfaßte Du Perron nach bekannten Mustern die „Amours de Diane et d'Hippolyte". Er liebte die Wortspiele, gesuchte Metaphern und Gegensätze, spitzfindige und dunkle Ähnlichkeiten, während Bertaut einfacher und weniger „preciös" war. 1595 gab Du Perron das Versemachen auf. Er wurde Bischof von Evreux, Erzbischof von Sens und war bald der beredteste und schriftgewandteste Prälat Frankreichs. Der Lohn für seine Verdienste um die Kirche — hatte er doch Heinrich IV. zum katholischen Glauben bekehrt — war der Kardinalshut (1606).

Die auf die Pleiade folgenden Hofdichter waren nicht mehr von der überstürzten Begeisterung ihrer Vorgänger beseelt, sie besaßen weniger aus wirklicher oder eingebildeter Kraft hervorquellende Kühnheit und zugleich weniger Selbsttäuschung über ihre eigene Begabung als ihre Vorgänger. Das gelehrte Wesen trat in den Hintergrund. Ruhiger wurde der Fluß der poetischen Rede; man hielt gegen früher besser Maß, ohne darum das höchste Ziel weiser Selbstzucht zu erreichen. Noch auffallender als vorher wirkte der italienische Einfluß, er zeigte sich in unmittelbaren Nachahmungen und in dem Streben nach reizvoller Zierlichkeit, geistreicher Neuheit und höfischer Artigkeit: der gelehrte Klassizismus der Pleiade lenkte in die Bahnen einer von der Gesellschaft des Hofes bestimmten Geschmacksrichtung ein.

XI. Die Zeit Heinrichs IV. und der Maria von Medici (1595—1630).

1. Die Prosa.

Die durch den Sieg Heinrichs IV. neu gefestigte Reichseinheit, die in der unbedingten Anerkennung der königlichen Gewalt den Staatsgedanken ausprägte und alle Kräfte der Nation in der Monarchie zusammenfaßte, wurde immer wichtiger für die weitere Entwickelung des französischen Kulturlebens. In der Litteratur wird jetzt die Landeshauptstadt der Mittelpunkt des geistigen und gesellschaftlichen Lebens; Paris, der Hof und die Stadt, übernehmen die Führung, und bald gilt das Urteil des Landes, der Provinzen nicht mehr, sondern die Hauptstadt allein entscheidet. Das Zeitalter Heinrichs IV. und Richelieus bereitet die Vereinheitlichung des litterarischen Geschmacks vor. Der persönliche Anteil des Königs an Werken des Geistes war zwar gering: Heinrich IV. hatte keinen feineren Geschmack, ihn ergötzten die Possen des Komikerkleeblattes von der volkstümlichen Bühne des Hôtel de Bourgogne. Aber seine Regierung ordnete (1595) eine Verbesserung der Unterrichtsanstalten an, ließ die Pariser Universität neu organisieren und das während der Kriege verfallene Collège de France wieder aufrichten. Regen Aufschwung nahm das religiöse und kirchliche Leben. Der Katholizismus war siegreich, aber nicht ohne schwere Wunden aus dem Kampfe hervorgegangen; er bewährte auch diesmal seine Lebenskraft. Es galt Unwissenheit und Roheit der niederen Geistlichkeit, Gleichgültigkeit der Laien, Genußsucht und weltliche Verderbtheit der Prälaten zu bekämpfen. Alle Lebensäußerungen, wozu die Kirche ihre Bekenner erziehen und begeistern kann, regen sich jetzt geschäftig: Weltflucht, moralische Selbstzucht durch Abtötung des Fleisches, Mystik und Askese, das Streben, zu wirken im Dienste der christlichen Nächstenliebe, oder durch Lehre, Ermahnung, Erziehung bessernd einzugreifen.

In diese Zeit fällt die Thätigkeit des gascognischen Bauernsohnes Vincent de Paula (1576—1660), den Laienschwestern in der Krankenpflege, eine Kongregation von Priestern (Lazaristen, 1625) bei seinem Werke unterstützten. Das Klosterwesen gelangt seit Anfang des Jahrhunderts zu neuer Blüte, die Zahl der Nonnenklöster wächst, ihre arg gelockerte Disziplin bessert sich. Wichtig wurde ein bescheidenes Kloster der Benediktinerinnen, Port-Royal bei Chevreuse. Als siebzehnjähriges Mädchen wurde eine Tochter des Parlamentsadvokaten Arnauld, mit ihrem geistlichen Namen „Mutter Angelica", an die Spitze der Klostergemeinschaft gestellt; von ernstem Glaubenseifer und strengem Pflichtgefühl getrieben, stellte sie die strenge Zucht wieder her, führte die alte Gütergemeinschaft aufs neue ein, sorgte für Einfachheit der

Lebensweise, Bußübungen und werkthätige Unterstützung der Armen und Kranken. Eine von Port Royal ausgehende Richtung auf Erneuerung des sittlichen und religiösen Lebens sollte sich später, besonders seitdem der Abt von St. Cyran (1635) die geistliche Leitung der Gemeinschaft übernommen hatte, in Litteratur und Gesellschaft wirksam machen. Um der Kirche gelehrte und beredte Prediger heranzubilden, stiftete Bérulle 1611 unter dem Namen des „Oratoriums Jesu Christi“ eine freie Vereinigung von Priestern; die Mitglieder dieses Vereins übernahmen die Leitung von Seminarien und Kollegien, in denen man klassische Studien trieb; das Ansehen der Oratoristen wuchs von Jahr zu Jahr, und als die Saat reifte, die hier ausgestreut wurde, fand die geistliche Beredsamkeit auch glänzende Vertreter in Bossuet, Bourdaloue und Massillon. Der Orden der Jesuiten bemächtigte sich nach kurzer Verbannung (1594—1603) unter Heinrich IV. des höheren Jugendunterrichtes, seine Kollegien wurden die besuchtesten Bildungsanstalten Frankreichs. In den folgenden hundertundfünfzig Jahren werden die führenden Geister der Nation, Descartes, Corneille, Molière bis auf Voltaire und Diderot, auf Jesuitenschulen erzogen: die aus dem Humanismus hervorgegangene freiere Bildung trat zurück: die katholische Kirche bestimmte, obgleich eine tüchtige, widerstandsfähige calvinistische Minorität bestehen blieb und gesetzlich geduldet wurde, das Gepräge der wissenschaftlichen und sittlichen Bildung der Nation; indem sie sich die für ihre Zwecke dienlichen klassischen Bildungsmittel zu eigen machte, wurde ein Ausgleich zwischen humanistischer und kirchlicher Erziehung die Grundlage der französischen Geisteskultur. In den Glaubenskämpfen hatten die Hugenotten sich in ihren Schriften den Katholiken entschieden überlegen gezeigt, seit dem Übertritt Heinrichs IV. aber erstehen auch namhafte Vorkämpfer des Glaubens auf katholischer Seite, und die litterarischen Größen der Calvinisten ziehen sich in die Provinz zurück. **Philippe Du Plessis-Mornay** (1549—1623), nach Bezas Tode der geistige Führer der Reformierten, verlor die Huld des Königs, obgleich er ihm früher mit Schwert und Feder treffliche Dienste geleistet hatte, weil seine Abhandlung „Über das Abendmahl“ (De l'Eucharistie, 1598) seinem Herrn unangenehm war, der nicht gern noch einmal mit dem schweren Rüstzeug der Gelehrsamkeit einen Anhänger des reformierten Glaubens den Beweis führen sah, daß die katholische Messe eine Fälschung des alten echten Abendmahlsgebrauches sei. **Du Perron** (vgl. S. 366) unternahm es, die Behauptungen des protestantischen Schriftstellers in einer „Abhandlung über das Abendmahl gegen Du Plessis-Mornay“ (Traité du sacrement de l'Eucharistie, 1599) zu widerlegen, und er zeigte sich damit als der erste französische Schriftsteller auf katholischer Seite, der den Reformierten gewachsen war. Am erfolgreichsten für die Wiederbelebung und Vertiefung der katholischen Glaubensüberzeugung wirkte aber **François de Sales** (1568—1622). Seine „Einführung zum frommen Leben“ (Introduction à la vie dévote, 1608) soll auf Anregung Heinrichs IV. entstanden sein, der ein Buch gewünscht hätte, das die Religion volkstümlich mache. Sehr große Verbreitung gewann auch die „Abhandlung über die Liebe zu Gott“ (Traité de l'amour de Dieu, 1610), eine blumenreiche und salbungsvolle Erbauungsschrift.

Der milde Ton in den geistlichen Schriften eines Mannes, den die Kirche später zum Heiligen erhoben hat, ist der christliche Ausdruck derselben Stimmung, die aus der heidnisch-humanistischen Duldsamkeit eines Montaigne hervorleuchtet. Und selbst in dieser Zeit des wiedererstarkten religiösen Bewußtseins lassen sich in vielgelesenen Werken die Verkünder einer aus der Weisheit des Altertums geschöpften Philosophie vernehmen, deren Sittenlehre nicht bloß auf christkatholischer Kirchenlehre ruht. **Guillaume Du Vair** (1556—1621), unter Heinrich IV. Präsident des Parlaments zu Aix, ein eifriger Lobredner der Alten in seiner gerühmten Abhandlung

„Über die französische Beredsamkeit“ (De l'eloquence françoise, 1595), ist aber vor allem moralphilosophischer Schriftsteller, der zwischen der heidnischen Philosophie und dem christlichen Glauben zu vermitteln sucht. Seine bedeutendsten Werke sind: „Die heilige Philosophie“ (La Sainte Philosophie), eine durch reine Sprache und klaren Stil ausgezeichnete Schrift, und „Die Moralphilosophie der Stoiker“ (La philosophie morale des Stoiques), die als ein Versuch erscheint, der Sittenlehre eine rein menschliche Begründung zu geben.

Größere Verbreitung und Beliebtheit wurde Pierre Charrons (1541—1603) „Abhandlung von der Weisheit“ (Traité de la Sagesse, 1601) zu teil. Die Schrift wurde das Andachtsbuch der Gebildeten, die sich äußerlich nicht von der Kirche trennten, aber der Meinung waren, daß eine wahrhaft sittliche Lebensauffassung und -Führung sich auch vernünftig begründen lasse. Charron ist der Verkündiger jener Sittenlehre, die sich von dem thörichten Haufen scheidet, der überhaupt kein eigenes Urteil hat, und für den eine durch den Glauben gestützte und an die Satzungen der Kirche gebundene Moral notwendig ist. Seine Weisheit ist abhängig von den Alten, von Montaigne und Du Vair, er zeigt aber schon jenes Streben nach Ordnung, Klarheit und Einfachheit, das gerade in den hervorragendsten Geisteslenkern des 16. Jahrhunderts zu vermissen ist. Seinem Tone nach hält sich Charrons Werk auf der Grundstimmung vornehm exklusiver Humanität: das Ruhebedürfnis, die Abwendung von der Leidenschaft macht sich nach langem Kampf und Streit fühlbar. Eine gewisse Kühle und Sorge um das eigene Behagen äußert sich in der Vorschrift, daß der Weise nur „sich selbst leben, die Geschäfte in die Hand, nicht ins Herz nehmen, sie auf sich nehmen, nicht sie in sich aufnehmen soll“. Charrons Gegner forderten, das Buch solle von Henkershand verbrannt werden, Heinrich IV. aber entzog sich diesem Ansinnen, und Jeannin, der Präsident des Staatsrates, nannte das Werk ein „Staatsbuch“ (livre d'estat), dessen Vertrieb man nicht beanstanden dürfe: es war ihm Staatsraison, der Verbreitung duldsamer, beruhigender Anschauungen Vorschub zu leisten.

Als Geschichtschreiber haben das Zeitalter Heinrichs IV. aus dem reichen Vorrat persönlicher Erfahrung dieselben Männer dargestellt, die in Krieg und Frieden des Königs getreue und erfolgreiche Helfer gewesen waren. Selbst sein thatkräftiger Minister Maximilien de Béthune, Herzog von Sully (1560—1641), ließ sich von seinen vier Sekretären seine Erlebnisse erzählen und entwarf in dieser wunderlichen Form einen stilistisch oft ungenießbaren, aber genauen und geschichtlich wertvollen Rechenschaftsbericht über Heinrichs „häusliche, politische und kriegerische Maßregeln“ (Les Royales Œconomies, gedruckt 1638 und 1662), aus dem uns der Verfasser als ein mit Einsicht und Hingebung seinem Vaterlande und den politischen Ideen seines Herrn dienender Mann entgegentritt. Ein Altersgenosse Heinrichs aus der Partei der „Politiker“, der wesentlich an der Ausarbeitung des Edikts von Nantes (1598) beteiligt gewesen ist, Jacques Auguste de Thou (1553—1617), schrieb die berühmte „Thuana“, eine „Geschichte der eigenen Zeit“ (Historia mei temporis, 1604—20), die so gründlich und mit so unbefangener Wahrheitsliebe den Kampf der Protestanten für die Gewissensfreiheit während der Jahre 1544 bis 1607 darstellte, daß dieses großartigste Geschichtswerk des 17. Jahrhunderts aus katholischer Feder bald nach seinem Erscheinen auf den Index gesetzt wurde. Leider ist die „Thuana“ in lateinischer Sprache und nach dem Vorbilde des Römers Titus Livius geschrieben, daher zwar ohne Wichtigkeit für die Entwickelung der französischen Prosa, aber das denkwürdigste litterarische Erzeugnis Frankreichs, das aus der Reformation und dem Humanismus hervorgegangen ist. Auch Agrippa d'Aubigné gelang es meist, seine ungestüme Leidenschaft zu bändigen, als er gleichfalls in einer „Weltgeschichte“ (Histoire universelle, 1616, 1618, 1620) die

Zeitläufte erzählte, in denen er sich selbst in Rat und That bewährt hatte. Er war von der Würde seiner geschichtlichen Aufgabe innig überzeugt, aber wie sehr er sich bemüht, seinen Gegnern gerecht zu werden, in seiner Auffassung ist dieses ungleichmäßig geschriebene, aber von einem mächtigen Lebenshauch durchwehte Geschichtswerk von der Gesinnung des calvinistischen Edelmannes abhängig, dem Heinrich IV. vor allem der Parteiführer ist, und der seine Geschichte mit dem Jahre 1598 abschließt, in dem den Reformierten in Frankreich das Recht freier Religionsübung gesetzlich gesichert wurde.

Ganz anders als d'Aubigné sah sich Pierre de Bourdeilles, Abt von Brantôme (1540—1614), die Welt an. Er hat als vornehmer Hofmann seinem Vergnügen gelebt und nach mancherlei Kriegsfahrten und Erlebnissen unter den heimischen Königen und an auswärtigen Hofhaltungen aus der bunten Mannigfaltigkeit des eigenen Hof- und Kriegslebens einen großen Reichtum merkwürdiger und interessanter Züge treu in seinem Gedächtnis bewahrt und durch Lektüre und Erzählungen anderer noch vermehrt. Ein Unglücksfall (1584) fesselte ihn vier Jahre ans Krankenlager und brachte ihm dauerndes Siechtum. Da benutzte Brantôme die unfreiwillige Zurückgezogenheit auf seinem Schlosse Richemond, um den großen Vorrat der gesammelten Kenntnisse von Menschen und Sitten der vornehmen Welt des 16. Jahrhunderts auszuschütten in die „Lebensgeschichten erlauchter Männer und großer Feldherren des Auslandes und Frankreichs" (Vies des hommes illustres et des grands capitaines estrangers; vies des hommes illustres et grands capitaines françois), in die „Lebensgeschichten der erlauchten und der höfischen Frauen" (Vies des Dames illustres; vies des Dames galantes) und in „Duellgeschichten" (Anecdotes touchant les duels) und „Renommagen und Flüche der Spanier" (Les Rodomontades et juremens des Espagnols). Diese sechs, schön in blauen, grünen und schwarzen Samt gebundenen Bände sollte Brantômes Erbin, die Gräfin von Duretal, dem Druck übergeben; aber sie scheute sich wegen des Ärgernisses, das von den Büchern ausgehen konnte, den letzten Willen ihres Oheims zu erfüllen; so ist dieser reiche Anekdotenschatz des 16. Jahrhunderts erst seit 1665 durch den Druck allgemein bekannt geworden. Brantôme erzählt in dem freien Ton seiner Zeit, er charakterisiert seine Personen äußerlich durch merkwürdige Züge und amüsante Geschichten; ohne Wahl berichtet er Gutes und Böses, Edles und Abscheuliches, nicht ohne Wärme das Gute, aber auch mit unverwüstlicher Heiterkeit das Schlimme. Da er vor allem unterhalten will, kann Brantôme es mit der geschichtlichen Wahrheit nicht so genau nehmen. Mit der eigenen Meinung über die Handlungen der großen Herren und vornehmen Frauen hält er zurück, er überläßt es „den großen Sittenrednern" (grands discoureurs), die „dazu kompetent sind", über diese Dinge zu urteilen. Ihr unterhaltender und vielfach anstößiger Inhalt hat Brantômes Schriften ungemeine Verbreitung verschafft, ja vielfach sind die Erzählungen dieses scheinbar naiven, aber oberflächlichen und leichtfertigen Berichterstatters maßgebend für die Vorstellungen geworden, die man sich von der Gesellschaft und den Sitten des 16. Jahrhunderts gemacht hat.

Jedenfalls weht in der höheren Prosadichtung, in den Romanen, die doch die Lebensideale der vornehmen Leser verwirklichen, ein ganz anderer Geist als in der Welt, die Brantôme uns schildert. Das Französische hatte schon als Dolmetscher für die Verbreitung des idealen Ritterromans gesorgt. Jetzt kam durch Montemayors „Diana" (1560), ein anderes Meisterwerk der spanischen erzählenden Litteratur, der Hirtenroman auf. Dieser bald in alle gebildeten Sprachen übersetzte Roman übertrifft an Bedeutung für die Entwickelung der ganzen Dichtungsart die „Arcadia" (1489—95) des Neapolitaners Sannazaro, die nur eine Schilderung ländlicher

Szenen ist, deren Prosa mit Eklogen und lyrischen Poesien abwechselt. Die Gegenstände und die Darstellung sind bei Sannazaro im allgemeinen den Alten, Theokrit und Virgil, entnommen; wir haben hier eine klassische Landschaft vor uns, klassische Hirten, antike Gebräuche, Götter und Feste, das Ganze aber ist durchdrungen von moderner Empfindung, von der raffinierten Gefühlsäußerung petrarkischer Poesie. Auch bestimmt den Geist des Schäferromans die ritterliche Galanterie, die, von den provenzalischen Troubadours erschaffen, ihre verfeinerte Ausbildung in der italienischen Liebesdichtung seit Dante gefunden hatte. Es ist nicht zu leugnen, daß zu der rein das stoffliche Interesse belebenden Fülle abenteuerlicher Begebenheiten und Verwicke-lungen jetzt ein Gewinn an ethischem und psychologischem Gehalt tritt, der sich aus der Dar-stellung der spitzfindigen und selbstquälerischen tiefen Leidenschaft und des zarten Gefühlslebens ergibt. Daß die Hirtentracht oft nur eine Maske ist, worin Gestalten von vornehmen Lebens-gewohnheiten zierlich einherschreiten, beeinträchtigt die Wirkung nicht. Denn hierdurch erhielt die Erzählung einen subjektiven Zusatz, der sie einen Schritt weiter brachte in der Darstellung individuellen Lebens. Dieser Fortschritt vollzieht sich mit der Aufnahme des Selbsterlebten. Die liebevolle Schilderung seelischer Regungen beginnt mit der Aufnahme des pastoralen Bestand-teils in den heroischen Roman.

Keine der zahlreichen Nachahmungen der „Diana“ hat ein so glückliches Geschick gehabt und sich so lange in der Hochschätzung der Zeitgenossen behauptet wie die „Asträa“ (Astrée, 1610—1627), das Werk des südfranzösischen Edelmannes Honoré d'Urfé (1568—1625). Als sein älterer Bruder geistlich geworden war und ihm die Grafschaft Châteauneuf in Bresse zugefallen war (1600), heiratete er die „Witwe“ dieses Bruders, Diane de Châteaumorand, die aber nicht die Heldin jener Liebesneigung war, die in d'Urfé's Schäferroman hineinspielt. In Savoyen entstanden die beiden ersten Bände des Romans (1610), dessen Ruhm sich in Frankreich schnell verbreitete. Heinrich IV. schenkte dem ehemaligen Gegner seine Gunst, und auch Lud-wig XIII., dem d'Urfé den dritten Teil (1619) zueignete, bezeugte ihm sein Wohlwollen. Der letzte Teil der „Asträa“, angeblich nach der Handschrift des Verfassers, erschien 1627, doch ist der Schluß wohl die Arbeit des Herausgebers.

Wie „Diana“ am Eslaflusse beginnt, so spielt „Asträa“ hauptsächlich am Lignon in Forez (Départe-ment Loire). Der Dichter schildert ein Gemeinwesen, das von Nymphen und Druiden geleitet wird, wäh-rend eine tapfere Ritterschar das Reich beschirmt. Die Erbin der Königin dieses Landes ist Galathea. Die eigentlichen Helden des Romans gehören aber einem edlen Hirtenvolke an. Die heiligste Pflicht dieser Leute ist der Gehorsam gegen die Gebote der Liebe. Celadon, der treue Liebhaber Asträas, wird von dieser für falsch gehalten und aus ihrer Nähe verbannt. Verzweifelnd sucht er den Tod in den Wellen, doch der Sturm treibt den Bewußtlosen ans Ufer, wo Galathea ihn findet und rettet. Sie wünscht sich ihn zum Gatten, aber ihre Künste sind vergeblich: er flieht in die Einsamkeit, um der Geliebten treu zu bleiben, baut ihr unter dem Namen der Göttin der Gerechtigkeit einen Tempel und härmt sich in ihrem Dienste ab. Eines Abends, als Celadon gerade abwesend ist, kommt Asträa zu dem Tempel, und als sie dort ihr Bildnis sieht, meint sie, Celadons abgeschiedener Geist habe den Tempel aufgerichtet. Sie schläft unweit des Heiligtumes ein. In der Frühe naht sich Celadon zur Morgenandacht; er erblickt die Schlummernde, schiebt ihr ein beschriebenes Papier ins Gewand und küßt sie. Asträa erwacht, gewahrt den in den Strahlen der Morgensonne fliehenden Jüngling und glaubt, es sei sein Geist. Sie empfindet bittere und innige Reue. Ein weiser Druide bringt Celadon, als Mädchen verkleidet, zu ihr, und die ver-meintliche Jungfrau lebt, ohne sich je zu verraten, mit Asträa in häuslicher Gemeinschaft. Indessen wird Galathea in ihrer Stadt Marcilly von dem ehrgeizigen Polemas belagert. Asträa und Celadon fallen den Feinden in die Hände, und um die Belagerten zu verwirren, stellen die Belagerer sie beim Sturm in die erste Kampfreihe. Celadons Heldenmut befreit Asträa, und der Jüngling gibt sich der Geliebten endlich zu erkennen. Asträa ist empört über den Betrug, den ihr Celadon gespielt hat, und verbannt ihn

aus ihrer Nähe. Aus Verzweiflung will sich Celadon am Quell der treuen Liebe den Löwen, den Hütern des Gewässers, überliefern. Er bleibt jedoch unversehrt, und als sich Celadon und Asträa durch ihr reines Spiegelbild im Quell von ihrer beiderseitigen Treue überzeugt haben, erscheint Cupido und befiehlt, die Liebenden durch das Band der Ehe zu vereinen.

Das ist aber nur der Verlauf der Haupthandlung. Die Erzählung zieht sich durch fünf enggedruckte Bände von je 500—600 Seiten hindurch, die Zahl der auftretenden Personen ist Legion, neue Gestalten schieben die schon bekannten in den Hintergrund, ein jedes Paar — denn die Personen erscheinen gern paarweise — erzählt sein Leben und klagt sein Liebesleid. Man erörtert Streitfragen aus dem Gebiete der Galanterie, kleinere Erzählungen sind in die Haupterzählung verwebt, Briefe und lyrische Poesien unterbrechen den Gang der Handlung. Auch hierfür war die „Diana" vorbildlich, aber während sich der spanische Roman in dem gleichwertigen Interesse für die einzelnen Personen und Episoden stärker zersplittert, besitzt „Asträa" größere Einheit, wenigstens hat d'Urfé es versucht, aus der Erzählung einen künstlerischen Organismus zu schaffen. Die Charaktere sind noch nicht von ausgeprägter Individualität, aber in ihrem Handeln doch freier als bei Montemayor.

„Asträa" ist durchaus noch zu erklären aus der litterarischen Überlieferung des 16. Jahrhunderts. Neben dem spanischen Muster sind es die Erzeugnisse der italienischen Schäferdichtung, denen d'Urfé für seine Schöpfung am meisten zu verdanken hat. Die Vereinigung mittelalterlicher, antiker und italienischer Bildungsbestandteile machte das Werk zu einem Lieblingsbuch der Zeitgenossen, deren Stimmungen und Lebensideale es aussprach. Zugleich schöpft d'Urfé aus dem Born eigener Erfahrung und Beobachtung. Er sieht die Welt in freundlichem Lichte: wirkliche moralische Häßlichkeit ist bei ihm kaum anzutreffen. Die Verlegung der Handlung in eine ferne Zeit, die schäferliche Einkleidung wirken in der Richtung einer idealisierenden Lebensauffassung. Besonders reizvoll erschien es, daß man unter der Hülle der Dichtung wirkliche Personen und Begebenheiten der eigenen Zeit vermuten durfte. Hierfür diente auch Virgils bukolische Dichtung als Muster. Die Wahrheit der Annahme, daß d'Urfé unter dem Namen Celadons seine eigenen Schicksale dargestellt habe, daß der kriegerische Thorismond Heinrich III., der tapfere und galante Westgotenkönig Euric Heinrich IV. bedeuten sollte, läßt sich freilich nicht mehr beweisen. Der herrschende Gott des Romans ist Amor, aber d'Urfé schildert die Leidenschaft nicht als eine Naturkraft, die mit unwiderstehlicher Gewalt die Seele bezwingt und erfüllt: sein Liebesideal ist ein inniges, mit bewußter Verständigkeit zärtlich gepflegtes Gefühl. Diese Liebe in ihrer Vollendung zu schildern, betrachtet der Dichter als seine Aufgabe. Obgleich sich also in dem Buche alles um die Freuden und Leiden der Liebe dreht, ist, wenn man den Grundgedanken „Liebe über alles" gelten läßt, die Darstellung durchaus rein und edel. Geistliche wie François de Sales und Pierre Camus, der Bischof von Belley, sprachen deshalb lobend von der „Asträa", und noch im Zeitalter Ludwigs XIV. gehören Madame de Sévigné und La Fontaine zu den begeisterten Freunden des Romans. Rousseau plante sogar von Lyon aus eine Pilgerreise nach dem Forez, um den Schauplatz der „Asträa" kennen zu lernen. Die spätere erzählende Dichtung Frankreichs ist natürlich von d'Urfés vielgelesenem Buche stark beeinflußt worden. Nur die bukolische Einkleidung rief wenig Nachahmung hervor.

Pierre Camus (1582—1653) selbst, ein Freund d'Urfés und des François de Sales, benutzte die günstige Stimmung, welche die „Asträa" für den Roman erzeugt hatte, um diese Dichtungsart für die christliche Unterweisung und Erbauung zu verwerten. Da die Zärtlichkeit bei d'Urfé zur Tugend führte und die Religion bei François de Sales zur Zärtlichkeit, so versuchte Camus, beides zu vereinigen und die irdische Liebe der himmlischen dienstbar zu machen. Der

eifrige Mann ging mit jugendlicher Begeisterung ans Werk und schrieb seit 1620 einige Dutzend Romane („Palombe“, „Damaris“, „Speridion“) und kürzere Erzählungen, deren spannender Inhalt — Liebesszenen, Entführungen, Vergiftungen und rührende Lösungen schwer entwirrbarer Verwickelungen — den Leser zugleich fesseln und bessern sollte. Dabei sucht Camus nicht ferne Jahrhunderte auf, seine Begebenheiten spielen in der eigenen Zeit; er versichert gern, daß seine Erzählung auf wahren Thatsachen beruhe. Dieser vernünftige Gedanke, die Erzählungen in der Gegenwart spielen zu lassen, blieb indessen zunächst litterarisch ohne Wirkung. Nach wie vor holte man Einkleidung und Stoff aus weiter zeitlicher und örtlicher Ferne.

Neben der Darstellung von frei erfundenen Personen, Sitten und Vorgängen einer idealisierten vornehmen Welt sind in jener Zeit auch Anläufe zum Wirklichkeitsroman vorhanden: Ereignisse und Gestalten des alltäglichen Lebens der unteren Stände dienen einer komisch und satirisch gefärbten Sittenschilderung als Vorwurf. Der neckische gallische Witz der alten Fabliaux, der Schwank- und Geschichtensammlungen, das ausgelassene Behagen an derben oder wenig säuberlichen Scherzen, an Wortspielen, sinnreichen Einfällen und Antworten, diese altheimische Überlieferung wirkt noch im 17. Jahrhundert in den „Dijonner Abendunterhaltungen“ (Escraignes Dijonnaises, 1608) des Etienne Tabourot, in den „Abenden“ (Sérées, 1608) Guillaume Bouchets und in dem „Mittel, sein Glück zu machen“ (Le moyen de parvenir, 1612), als dessen Verfasser Beroalde de Verville (1558—1612) gilt, und ehe die Zeitsatire im komischen Roman größere litterarische Bedeutung gewinnt, hat der frische alte Aubigné in den „Abenteuern des Freiherrn von Scheinen“ (Avantures du baron de Faeneste, 1617) ein komisches Sittenbild mit einer wirklich aus dem Leben gegriffenen Figur gezeichnet.

Diese Satire behandelt vor allem Unsitten des Hofes und des Adels, die Duellwut, die Modenarrheiten, und geißelt die Sucht, mehr zu scheinen, als man ist. Fäneste ist ein ärmlicher Landjunker der Gascogne, eitel, geschwätzig und eingebildet; er äfft ein vornehmes, modisches Wesen nach und sucht bei Hofe Glück zu machen. Sein Gegenbild ist der alte ehrenfeste Edelmann „Sein“ (Enay, εἶναι), ein wissenschaftlich gebildeter, in Kriegsläuften und im Hofleben erfahrener Mann, der durch seine sittlichen und vaterländischen Reden den jungen Prahlhans und sein windiges, aus einem komischen Gemisch von Französisch und Gascognisch bestehendes Geschwätz lächerlich macht.

Von seinen Anfängen an hat der komische Roman einen Zug zur litterarischen Satire, mit der er die vornehmeren poetischen Gattungen des Liebes- und Heldenromans verfolgt. Auch auf diesem Gebiet gewährte die spanische Litteratur den französischen Schriftstellern des 17. Jahrhunderts die ersten Vorbilder. Die Wirklichkeit der eigenen Zeit ohne fabelhafte Geographie und übernatürliche und unwahrscheinliche Abenteuer behandelte zuerst in Spanien der „Schelmenroman“: im „Lazarillo de Tormes“ (1553) erzählt ein verschmitzter Bursche, der, ohne festen Beruf, in den Diensten anderer sich durch allerlei Kniffe und Schelmenstreiche durch die Welt schlägt, was er bei seinen verschiedenen Herren erlebt hat, und damit verbindet der Dichter ohne Zwang eine frische und anschauliche Schilderung der einzelnen Klassen und Stände der Gesellschaft. Der „Lazarillo“ wurde wie seine Nachahmungen ins Französische übertragen, und vor allem das unübertroffene Meisterwerk der erzählenden Dichtung Spaniens, der „Don Quijote“ (1605—15), zugleich eine litterarische Satire und ein realistischer Charakter- und Sittenroman, wurde in Frankreich schnell bekannt und früh übersetzt.

Die Nachahmung dieser spanischen Werke mit gallischem Geiste und derber Laune verband sich mit der Satire auf die steigende Flut des ritterlichen und empfindsamen Schäferromans. Im Jahre 1622 erschien die „Komische Geschichte des Francion“ (Histoire comique de Francion) zuerst in sieben, später (1641) in zwölf Büchern, ein Werk, dessen Erfolg über vierzig

Abdrucke aus dem 17. Jahrhundert beweisen. Der ungenannte Verfasser war der junge Pariser Charles Sorel (1599–1674), der während einer langen litterarischen Laufbahn wiederholt herrschende Ansichten und Moderichtungen seines Zeitalters verspottete. Obgleich er selbst heroische Erzählungen verfaßt hatte, trat er im „Francion“ mit Bewußtsein dem überspannten Scheinwesen der Schäfer- und Ritterromane entgegen, und zugleich wurde das buntscheckige, ausgelassene und derbrealistische Buch als Darstellung zeitgenössischen Lebens eine Art Sittenroman.

Die Erzählung verfolgt den abenteuerlichen und ungeregelten Lebenslauf eines jungen Edelmannes, bis diesem das irdische Glück durch die Verbindung mit einer italienischen Marchesa verbürgt ist. Der Held kommt in die verschiedensten Lebenslagen, lernt andere Abenteurer kennen, Quacksalber, ausschweifende vornehme Herren, Advokaten, Pedanten und leichtfertige Weiber; er selbst dient einmal als Hirtenknecht, wird Marktschreier, verwickelt sich in lustige Liebeshändel; man vernimmt Geschichten von betrogenen Ehemännern, die an die alten Fabliaux erinnern, und hört von kecken Schelmenstreichen. Die dem Ganzen zu Grunde liegende Idee, der Faden der Erzählung, der die einzelnen Handlungen und Schilderungen zusammenhält, ist den spanischen Schelmenromanen entlehnt. Man wählt sich dort einen Helden, den seine Lust an Abenteuern und sein Wunsch, ein müheloses Lebensglück zu erjagen, von Ort zu Ort und aus einer Gesellschaft in die andere treiben. Francion, der Held des französischen Buches, ist allerdings „von edlem und altem Stamme“, aber doch auch nichts weiter als ein Gauner und Landstreicher.

Das Werk ist eine derb-komische Abenteuergeschichte, kein aus gereifter Erfahrung und Kunst hervorgegangenes Kulturbild. Einige lebenswahre Charakteristiken und Zustandsbilder lassen doch nicht verkennen, daß neben der Satire derbe Erheiterung der Zweck der Erzählung ist. Schärfer sprach sich Sorels Feindschaft gegen den „idealen“ Roman und seine Inspiration aus spanischer Quelle („Don Quijote“) in seinem „Verrückten Schäfer“ (Le Berger extravagant, 1627) aus, „worin man neben den verliebten Einbildungen die Ungereimtheiten der Romane und der Dichtung erkennen kann“.

Der Schäfer Lysis ist ein Tuchhändlerssohn aus Paris, dem über dem Lesen der Schäferromane der gesunde Verstand abhanden gekommen ist. Eine derbe Dirne, die er zufällig antrifft, wird seine Dulcinea, er selbst weidet im Schäferhute und in perlgrauen Strümpfen an den Ufern der Seine zwölf räudige Schafe. Natürlich hat er auch als Diener einen Sancho Pansa, Carmelin, einen schwerfälligen und einfältigen Bauern.

Sorel stand mit seinen satirischen Bemühungen nicht allein: Jean de Lannel (Roman des Indes, 1625) und André Mareschal (Chrysolite, 1627) schlugen einen ähnlichen Ton an. Aber die verständige Nüchternheit richtete nicht viel aus, der Roman blieb vorläufig, was er war: eine litterarische Gattung, die in bequemer Weise zugleich das Unterhaltungsbedürfnis der Gebildeten durch Vorführung seltsamer Abenteuer befriedigte und höher gestimmte Gemüter durch die erhebende Darstellung treuer Liebe und vornehmen Rittertums begeisterte.

---

2. Die Dichtung und die Reformbestrebungen Malherbes.

Nach einer langen Zeit stürmischer Gärung ergriff unter dem Antrieb der neuerstandenen politischen Einheit auch die französische Bildung das Verlangen nach Ruhe, Einfachheit und Bestimmtheit, und besonders in der Dichtung fanden die Vorschriften einer Kunst Beifall, deren Ziel Klarheit, Sauberkeit und Gewähltheit wurde. An der Spitze dieser Bewegung, die aus dem gelehrten Klassizismus einen gemeinverständlichen zu machen suchte, steht als Vollender des Werkes der Pleiade François de Malherbe aus Caën (1555—1628; s. die Abbildung, S. 375), der erste Dichter der französischen Litteratur, den das Zeitalter Ludwigs XIV. als „klassisch“ anerkannte: denn er führte „die Muse zu den Regeln der Pflicht zurück ..., die von diesem verständigen Schriftsteller wiederhergestellte Sprache bot dem geläuterten Ohre keine harten Klänge mehr

bar; die Strophen lernten anmutigen Fall, und kein Vers wagte mehr, in den folgenden hinüberzuschreiten" (Boileau). Damit ist die Thätigkeit Malherbes gekennzeichnet: nicht eigentlich der Poesie, aber der poetischen Sprache und den Versen schrieb er Regeln und Gesetze vor.

Malherbe stammte aus einer protestantischen Familie, entschied sich jedoch für den katholischen Glauben. Seiner inneren Überzeugung nach gehörte er zur Schule Montaignes und Charrons, aber als Edelmann aus altem Hause hielt er es für richtig, sich der herrschenden Kirche anzuschließen und ihre Gebräuche zu beobachten. Die Laufbahn des Juristen gab er auf, „weil das Schwert der wahre Beruf des Edelmanns" sei. Als Dichter ist er spät hervorgetreten: die ersten Verse von ihm, die einige Beachtung verdienen, stammen aus dem Jahre 1585. Er hatte keine Veranlassung, das Dichten als Beruf aufzufassen, solange er im Hause des Großpriors Heinrich von Angoulême wohl geborgen war, aber nach der Ermordung seines Gönners konnte ihm seine Verskunst einen neuen Beschützer verschaffen: sein erstes größeres Gedicht, „Die Thränen des heiligen Petrus" (Les larmes de Saint-Pierre, 1587, nach Luigi Tansillo), war im italienischen Geschmacke des Hofes geschrieben und Heinrich III. gewidmet. Inzwischen wurde für Malherbe die Bekanntschaft mit Du Vair bedeutungsvoll. Für Du Vair ging die Vollendung des Stiles aus Klarheit und Einfachheit hervor; vernünftige Überlegung galt ihm als die erste Pflicht des Schriftstellers. Dieselben Grundsätze, die Du Vair in seiner Abhandlung über die Beredsamkeit ausgesprochen hatte, machte sich Malherbe als Dichter zu eigen. Sein trocken verständiger Geist unternahm es, die von Du Vair für die Eloquenz aufgestellten Regeln auf die Poesie anzuwenden.



François de Malherbe. Nach einem Stich in den „Oeuvres de Malherbe", Ausgabe von 1630, Exemplar der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 374.

Diese neue Richtung künden nun zwei Dichtungen Malherbes an: die „Tröstung des Herrn Du Périer" (Consolation à Monsieur du Périer, 1599) und die Ode zur „Bewillkommnung der Königin Maria de' Medici bei ihrer Ankunft in Frankreich" (A la reine Marie sur sa bienvenue en France, 1600). Damit hat der Dichter zugleich seine Höhe erreicht: er hat edle Gedanken in einer einfachen, gewählten und wohllautenden Sprache ausgedrückt, ohne Schwulst und gekünstelte Erregung. Je einfacher die Mittel, desto sicherer die Wirkung.

Wie ergreifend und harmonisch klingen die Verse:

> Mais elle était de ce monde, où les plus belles choses
> Ont le pire destin,
> Et rose elle a vécu ce que vivent les roses,
> L'espace d'un matin.

> Allein auf Erden war auch sie dem schlimmsten Lose
> Des Schönsten hier geweiht;
> Solang' wie Rosen leben, lebte diese Rose:
> Nur eine Morgenzeit!

Im ganzen bleibt Malherbe tiefer und inniger Empfindung fern, in seinen Liebesgedichten ist er durchaus kühl und konventionell. Er übernimmt die von der Pleiade geschaffene Form, die Art der poetischen Einkleidung der Gedanken in mythologische Bilder; nur ist er mit Ronsard verglichen mäßiger im Gebrauch des mythologischen Vorrats. Aber auch Malherbe bewegte sich in unwirklichen, nur litterarisch überlieferten Vorstellungen, und wenn er in einem Sonett (1626) von Richelieu sagte:

> Sein Verdienst, ich sag' es kühn, so groß ist's und so hehr,
> Daß, wenn man ihm nicht, wie den Göttern eine Stätte
> In unserm Tempel anweist, alles, was man ihm
> Erzeigen könnte, zu geringe wär'!

so dichtete er unter der Wirkung einer von der Pleiade geschaffenen Überlieferung des Klassizismus. Zugleich belebt doch einzelne der „politischen" Oden Malherbes ein warmer Hauch patriotischen Empfindens, neben dem die bloßen Lobgedichte an hohe politische Persönlichkeiten verblassen. Malherbe hat der Poesie keinen neuen Geist eingehaucht, er gab ihr einen neuen wohlgestalteten Leib. Er hat keine neuen Vers- und Strophenformen eingeführt, sondern nur die von der Pleiade eingebürgerten und von ihr erfundenen Formen verfeinert.

Malherbe war schon ein Dichter von Ruf und Einfluß, als er an den Hof geladen und beauftragt wurde, ein Gedicht über die Reise des Königs nach Limousin zu machen. Die Dichtung fand Beifall; in des Königs Auftrag versorgte der Großstallmeister den Dichter als Stallmeister, später wurde Malherbe auch Kammerherr. Von jetzt an war er Hofdichter; zu Festlichkeiten und bei anderen Veranlassungen lieferte er die Verse und gab, wenn es verlangt wurde, den Liebesseufzern des Königs poetischen Ausdruck. So verfaßte er die fünf Gedichte von Alcandre (Heinrich IV.) an Oranthe (Charlotte Margarete von Condé). Nach Heinrichs IV. Tode diente er Maria von Medici, Ludwig XIII. und Richelieu; letzterer verlieh ihm eine Schatzmeisterstelle in der Provence und verschaffte ihm auch andere Vorteile, die ihn zu einem sehr wohlhabenden Mann machten. Zwischen Malherbe und Richelieu bestand eine gewisse Wesensverwandtschaft: Malherbe strebte auf litterarischem Gebiete nach derselben Ordnung, die der Kardinal im Staate herbeizuführen beflissen war.

Fruchtbar als Dichter war Malherbe nicht. Nach dem Tode Heinrichs IV. hat er noch einige Lieder gedichtet, die Psalmen paraphrasiert, ein halbes Dutzend Oden, eine Anzahl Sonette und Epigramme verfaßt. Eine Ausgabe seiner Werke hat er nicht veranstaltet. Nur einzelne seiner Poesien sind zu seinen Lebzeiten gedruckt worden. Als Muster der Prosa übersetzte er das 33. Buch des Livius (1621) und moralische Werke Senecas.

Malherbe hat vielleicht ebensosehr durch seine Persönlichkeit wie durch seine Dichtungen dahin gewirkt, das litterarische Ansehen Ronsards und seiner Nachfolger zu vernichten und einem reineren und strengeren Geschmack in Sprache und Dichtung Geltung zu verschaffen. Er sammelte einen Kreis jüngerer Schöngeister um sich, nahm sie in seine Zucht und sorgte wohl auch dafür, daß man bei Hofe sich Mühe gab, ein anständiges Französisch zu sprechen. Balzac nennt Malherbe den „alten Schulmeister" des Hofes; sein Schüler Racan erzählt, daß man ihn den „Tyrannen der Wörter und Silben" nannte.

Bei den Verhandlungen über Poesie und Sprache unterwarf man sich dem Urteilsspruch Malherbes. Eine Unterstützung fand sein Streben durch gleichzeitige Grammatiker wie Deymier

Übertragung des umstehenden Textes.

ELEGIES.

[. . . .] Faire auec du papier preuue de ma constance,
15 Et qu'en le faisant plaindre, *et* me plaignant aussi,
Ie vous vueille encherir mon amoureux soucy,
Adioustant aux douleurs dont mon ame est chargee,
Depuis que sous vos loix vous la tenez rangee.
Non, ie ne le veux point: il faut que mon deuoir,
Mon seruice *et* ma foy vous le facent sçauoir,
Et que l'effort du temps, qui perce tout nuage
Découure si mon cœur est constant ou volage!
Ce que ie vous requiers pour mon plus grand desir,
C'est que sans passion vous preniez le loisir
De me voir endurer, en vous faisant la preuue
Qu' vne si ferme amour que la mienne on ne treuue.
Et si vous en doutez, pour le commencement
Ignorez si mon mal est foible ou vehement,
Et, sans ietter les yeux sur ma brulante flame
Permettez que sans plus vostre ie me reclame,
Afin que cest adueu, dont ie veux m'honorer
Me face plus constant les tourmens endurer.
Et ie suis asseuré que le temps qui tout brise,
Ne pouuant esbranler ma foy trop bien assise,
Fera de vostre cœur la douceur approcher,
Ou dedans l'estomach vous auriez vn rocher,
+ Et le cœur inhumain d'vne beste cruelle.
Or, en vous connoissant si diuine *et* si belle
Ie ne le puis penser, veu que la cruauté
S'accompagneroit mal de si chere beauté.
Toutesfois quand du Ciel la maline influance,
Quand la loy du destin qui depuis ma naissance
Forte me tyrannise, *et* quand vostre rigueur

Randglossen: frase Espagnole. Et outre cela (adioustant) sans dire quoy ne me plaist[1] gueres, un ioli tour — Galimathias — mal. adjectif en la place d'un adverbe — mal icy

+ quand on finit vn sans, il le faut finir à la deuxième rime, et non pas si des deux rimes l'une acheve vn sans, de l'autre en commencer vn autre.

Elegieen.

[daß ich denke,] Auf dem Papier meine Beständigkeit zu beweisen,
15 Und indem ich's klagen lasse, selbst zu klagen,
Wollt' ich Euch mein Liebesleid verteuern,
Den Schmerzen hinzufügend, wovon meine Seele wird belastet,
Seitdem sie Euren Geboten gehorsam ist.
Nein, ich will's nicht, es soll meine Pflicht,
Mein Dienst und meine Treue es Euch kund thun,
Und die Macht der Zeit, die jede Wolke durchdringt,
Wird offenbaren, ob mein Herz beständig oder flatterhaft ist.
Was ich von Euch verlange als meinen höchsten Wunsch,
Ist, daß Ihr ohne Leidenschaftlichkeit Euch die Zeit nehmt,
Mich mit Ausdauer Euch beweisen zu sehen,
Daß man eine so beständige Liebe wie meine nicht findet.
Und wenn Ihr daran zweifelt und im Anfang
Nicht wißt, ob mein Leid schwach oder heftig ist,
So erlaubt, ohne die Augen auf meine brennende Glut
Zu werfen, daß ich ohne weiteres mich als den Eurigen bezeichne,
Damit dieses Geständnis, womit ich mich ehren will,
Mich als einen Beständigeren die Qualen erdulden läßt.
Dann bin ich sicher, daß die Zeit, die alles bricht,
Und die meine zu fest ruhende Treue nicht erschüttern kann,
Eurem Herzen Zärtlichkeit nahebringen wird;
Oder Ihr müßtet in der Brust einen Felsen haben
+ Und das unmenschliche Herz eines grausamen Tieres.
Aber da ich Euch als so göttlich und so schön kenne,
Kann ich's nicht denken, denn die Grausamkeit
Könnte nicht von so teurer Schönheit begleitet sein.
Und dennoch, wenn der schlimme Einfluß des Himmels,
Wenn das Gesetz des Geschicks, das seit meiner Geburt
Mich stark tyrannisiert, und wenn Eure Härte

Randglossen: Spanische Phrase, und außerdem „hinzufügend", ohne zu sagen, was, scheint mir keine hübsche Wendung. — Unsinn — falsch. Adjektiv an Stelle eines Adverbs. — hier falsch

+ wenn man einen Gedanken abschließt, muß man es beim zweiten Reime thun, und nicht so, daß von zwei Reimen der eine den Gedanken abschließt, der andere einen andern beginnt.

[1] Malherbe hat sich verschrieben: plaist anstatt paroist.

Faire auec du papier preuue de ma constance:
Et qu'en le faisant plaindre, & me plaignant aussi,
Ie vous vueille encherir mon amoureux soucy
Adioustant aux douleurs, dont mon ame est chargee
Depuis que sous vos loix vous la tenez rangee:
Non ie ne le veux point, il faut que mon deuoir,
Mon seruice & ma foy, vous le facent sçauoir,
Et que l'effort du temps qui perce tout nuage
Découure si mon cœur est constant ou volage.
Ce que ie vous requiers pour mon plus grand desir
C'est que sans passion vous preniez le loisir
De me voir endurer, en vous faisant la preuue
Qu'vne si ferme amour que la mienne on ne treuue.
Et si vous en doutez, pour le commencement
Ignorez si mon mal est foible ou vehement,
Et sans ietter les yeux sur ma brulante flame
Permettez que sans plus vostre ie me reclame:
Afin que cest adueu dont ie veux m'honorer
Me face plus constant les tourmens endurer,
Et ie suis asseuré que le temps qui tout brise
Ne pouuant esbranler ma foy trop bien assise,
Fera de vostre cœur la douceur approcher:
Ou dedans l'estomach vous auriez vn rocher,
Et le cœur inhumain d'vne beste cruelle.
Or en vous connoissant si diuine & si belle
Ie ne le puis penser: veu que la cruauté
S'accompagneroit mal de si chere beauté:
Toutesfois quand du Ciel la maline influance,
Quand la loy du destin qui depuis ma naissance
Forte me tyrannise, & quand vostre rigueur

Zwei Seiten aus Desportes' „Oeuvr

Nach Malherbes Hande

Empeſcheroient le bien que deſſert ma langueur,
Et quand pour le loyer de mon amour extreſme,
Et quād pour vous cherir cēt fois plus que moymeſme
Ie ne recueilliroy que l'ennuy d'vn refus,
Et que de vos beaux yeux ie partiroy confus
Pour auec deſeſpoir mettre fin à ma vie:
Si n'aurois-ie regret de vous auoir ſeruie.
Car ie tiens ceſt honneur pour vn ſi grand loyer
Que cent mille treſpas ne le ſçauroient payer.
Voila comment Madame il ne ſe ſçauroit faire,
Que d'adorer vos yeux ie me peuſſe diſtraire.
Ne m'allegueʒ donc point que ie puis bien penſer
Que vous n'aueʒ pouuoir de me recompenſer,
A cauſe de la loy dont vous eſtes eſtrainte.
Car en fin ceſte loy n'eſt ny iuſte ny ſainte,
Loy qui comme Meʒence horrible en cruauté
Ioint auec vn corps mort ſi viuante beauté:
Saturne auec Venus & la gaye ieuneſſe
Aux chagrins deplaiſans d'vne froide vieilleſſe.
Si la loy vous retient vous n'aueʒ pas raiſon,
Car l'amour, & la loy ſont ſans comparaiſon.
Amour eſt vn Démon de diuine nature,
Immortels & mortels ſentent tous ſa pointure,
Elle eſt ſans priuilege: or ſi l'amour eſt dieu
Iamais l'humaine loy contre luy n'aura lieu:
Car il faut qu'au plus grand touſiours le petit cede,
Et la loy des amours toutes les loix excede.
Et dauantage encor la nature eſt pour moy,
La nature eſt touſiours plus forte que la loy,
Et quand nature parle & monſtre ſa puiſſance

Randbemerkungen Malherbes (1609).

Empescheroient le bien que dessert ma langueur, — hors d'usage
Et quand pour le loyer de mon amour extresme,
Et qua*n*d pour vous cherir ce*n*t fois plus que moy mesme — ce „quand" pour „vous" segond ne vaut rien
non i Ie ne recueilliroy que l'ennuy d'vn refus,
Et que de vos beaux yeux ie partiroy confus
Pour auec desespoir mettre fin à ma vie:
50 Si n'aurois-ie regret de vous auoir seruie,
Car ie tiens cest honneur pour vn si grand loyer, — mal exprimé
Que cent mille trespas ne le sçauroient payer.
Voila comment, Madame, il ne se sçauroit faire, — mal tiré de ce *que* précède.
Que d'adorer vos yeux ie me peusse distraire.
Ne m'alleguez donc point que ie puis bien penser
Que vous n'auez pouuoir de me recompenser,
A cause de la loy dont vous estes estrainte:
Car en fin ceste loy n'est ny iuste ny sainte,
Loy qui, comme Mezence, horrible en cruauté, — faut oster Mezence ou la loy.
Ioint auec vn corps mort si viuante beauté:
Saturne auec Venus, *et* la gaye ieunesse
Aux chagrins deplaisans d'vne froide vieillesse.
Si la loy vous retient, vouz n'auez pas raison,
‡ Car l'amour *et* la loy sont sans comparaison. — vous parlez en oison.
Amour est vn Démon de diuine nature;
Immortels *et* mortels sentent tous sa pointure,
Elle est sans priuilege; or si l'amour est dieu,
Iamais l'humaine loy contre luy n'aura lieu;
Car il faut qu'au plus grand tousiours le petit cede, — simple et composé
Et la loy des amours toutes les loix excede.
Et dauantage encor la nature est pour moy,
La nature est tousiours plus forte que la loy,
Et quand nature parle *et* monstre sa puissance [Adieu toutes les loix et l'humaine deffance!]

‡ c'est un uice, quand apres une rime [d'] vn vers, on finit le demi-vers suivant en la mesme rime, comme icy „demon" apres „comparaison".

Das Gute verhinderten, das mein Schmachten verdient, — außer Gebrauch
Und wenn ich als Lohn meiner äußersten Liebe,
Und dafür, daß Ihr mir hundertmal teurer seid als ich mir selbst, — dies zweite „wann" für „Euch" taugt nichts
kein i Nichts als den Schmerz einer Abweisung erhielte,
Und wenn ich von Euren schönen Augen vernichtet scheiden würde,
Um mit Verzweiflung mein Leben zu enden,
50 So würde ich doch nicht bedauern, Euch gedient zu haben.
Denn ich halte diese Ehre für einen so großen Lohn, — schlecht ausgedrückt.
Daß ihn hunderttausendfacher Tod nicht bezahlen würde.
Das, Herrin, ist der Grund, weshalb es unmöglich ist, — Schlecht gefolgert aus dem, was vorausgeht.
Daß ich davon ablieẞe, Eure Augen anzubeten.
Haltet mir also nicht vor, daß ich mir wohl denken kann,
Daß Ihr die Macht nicht habt, mich zu belohnen,
Wegen des Gesetzes, in dessen Zwang Ihr gehalten seid.
Denn dieses Gesetz ist am Ende weder gerecht noch heilig;
Ein Gesetz, schrecklich wie Mezentius an Grausamkeit, — Mezentius oder das Gesetz zu streichen
Verbindet mit einer Leiche eine so lebensvolle Schönheit,
Saturn mit Venus und die muntere Jugend
Mit der widerwärtigen Grämlichkeit kalten Greisenalters.
Wenn das Gesetz Euch zurückhält, habt Ihr unrecht,
‡ Denn die Liebe und das Gesetz stehen einander nicht gleich, — Ihr redet wie ein Gänschen
Amor ist ein Dämon von göttlicher Natur:
Unsterbliche und Sterbliche, alle fühlen seine Verwundung.
Es hat kein Vorrecht, denn wenn Liebe ein Gott ist,
Wird gegen ihn niemals das menschliche Gesetz bestehen,
Denn immer muß dem Größeren der Geringere weichen, — einfach und zusammengesetzt
Und das Gesetz der Liebe geht über alle Gesetze weg.
Und noch mehr: auch die Natur ist für mich,
Die Natur ist immer stärker als das Gesetz,
Und wenn die Natur spricht und ihre Macht zeigt [Dann lebet wohl, Gesetz und menschliches Verbot!]

‡ Es ist ein Fehler, wenn man nach dem Endreime eines Verses den folgenden Halbvers mit demselben Reime schließt, wie hier demon — comparaison.

(„L'Académie“, 1609). Die Grundsätze, die Malherbe empfahl und befolgte, ergeben sich außer aus den Mitteilungen seiner Zeitgenossen und Schüler aus einem Exemplar der Gedichte Desportes', das er mit kritischen Anmerkungen versehen hat (1609; s. die beigeheftete Tafel „Zwei Seiten aus Malherbes Kommentar zu Desportes ‚Oeuvres‘“). Die Ausstellungen beziehen sich hier nur auf den Sprachstil und die poetische Ausdrucksform. Das Werk der Pleiade und die von ihr geschaffene Überlieferung unterwirft er der Beurteilung des gesunden Menschenverstandes. Reinheit, Klarheit, Genauigkeit sind zuerst von der Sprache des Dichters zu fordern. Die Reinheit besteht in der grammatischen Sprachrichtigkeit. Die Einbildung, daß der Dichter, von der Begeisterung des poetischen Wahnes hingerissen, über der Grammatik stehe, ist ganz verwerflich: es gibt keine poetischen Licenzen. Die Klarheit besteht in der unmittelbaren Verständlichkeit des Ausdrucks. Keine Doppelsinnigkeit wird zu dulden sein, Metaphern, Vergleiche, bildliche Ausdrücke müssen richtig und wahr sein. Aber die Umschreibung ist darum nicht etwa zu verbannen, besonders dann nicht, wenn sie den Gedanken durch Erweckung neuer Vorstellungen bereichert.

Was die poetische Sprache angeht, die das eklektische Verfahren der Pleiade zu schaffen versucht hatte, so ist Malherbe mit den Grammatikern seiner Zeit der Ansicht, daß der Gebrauch der Herr sei. Nur fragt es sich, welcher Gebrauch? Der Sprachgebrauch des Volkes? Des Hofes? Des Parlaments? Der Gelehrten? In Malherbes Sprachauffassung tritt bedeutungsvoll eine zentralisierende Richtung hervor. Die Pariser Umgangssprache ist maßgebend für ihn. Was der Pariser nicht verstand, war kein gutes Französisch. Diejenigen, die sich wegen eines Wortes bei ihm Rat erholten, wies er an die Lastträger des Heuhafens (Port-au-foin) in Paris, denn diese waren echte Pariser Kinder, sprachen weder gascognisch noch vlämisch, weder griechisch noch lateinisch (Racan). Malherbe wollte damit die Gemeinverständlichkeit und echt einheimische Färbung des Ausdrucks rühmen gegen die schwerverständliche und gelehrte Redeweise der Pleiade. Aber die Poesie muß wählen, sie darf nur Ausdrücke verwenden, die gebräuchlich sind, aber mit Auswahl. Unedle Wörter müssen ganz fortbleiben, ihre Begriffe sind durch Umschreibungen zu ersetzen. Das Ziel und der Erfolg der Bemühungen Malherbes ist eine gemeinverständliche, edle, wohlklingende, auf dem Grunde der wirklichen Umgangssprache der Gebildeten ruhende, nationale poetische Sprache. Dazu kommen noch verstechnische Forderungen: Abschließung des Sinnes mit der Verszeile (Verbot des Enjambements), strenge Durchführung des Verseinschnittes (Cäsur) im Langverse (Alexandriner), Vermeidung des Zusammenstoßes zweier Vokale im Auslaut vor folgendem Anlaut (Hiatus), Reinheit des Reims und Verpönung alltäglicher Reimwörter.

Malherbe hatte bei seinem Streben, Sprache und Dichtung den „Regeln der Grammatik und Vernunft“ zu unterwerfen, an Schöngeistern, Gelehrten und Hofleuten einen starken Rückhalt: er folgte ja nur dem Zuge der französischen Bildung nach Klarheit, Ordnung und Bestimmtheit. Aber dennoch widersetzten sich namhafte Anhänger der alten Schule der grammatischen Ängstlichkeit und nüchternen Verständigkeit, die den freien Dichter zum Sklaven herabwürdigte, wenn seiner Phantasie das Recht verkümmert wurde, als Herr über den ganzen Reichtum der Sprache zu gebieten. Am schärfsten ging Mathurin Régnier (1573—1613) vor, der als Dichter Malherbe mindestens ebenbürtig war und sich gekränkt fühlte, weil Malherbe die Poesien seines Oheims Desportes mit schnöder Verachtung behandelt hatte. Dieser Gegner Malherbes rechnete sich zur Sekte jener, die dem „natürlichen Gesetz“ folgten, aber als Dichter war er ein Satiriker von sittlichem Pathos.

Seine sechzehn Satiren sind lebensvolle und wahre Zeitbilder, nicht zornige Predigten oder Abhandlungen, keine Schulübungen, sondern gutgelaunte Plaudereien voll anschaulicher Schilderungen der Zeitgenossen, des Hofmanns, des Dichterlings, des Heuchlers, der Kupplerin. Die aus der Beobachtung des Lebens hervorgehende Lehre wird zum Schluß jedesmal in einen knappen, glücklichen Vers ungezwungen zusammengefaßt.

Régnier folgt den Lateinern, vor allem Horaz, und den neueren Italienern, Berni, Pietro Aretino. Aber seine Nachahmung ist schöpferisch. Nur wird der leichte und flüssige Ausdruck zuweilen durch einen nachlässigen Satzbau entstellt, der die Klarheit der Gedankenfolge beeinträchtigt. Boileau meinte überdies, daß die Satiren „nach den Orten dufteten, die ihr Verfasser aufsuchte", und keusche Ohren oft beleidigten. Aber wenn auch den Späteren die Sprache Régniers zuweilen roh, altfränkisch und dunkel deuchte, so blieben doch einzelne seiner treffenden Verse im Gedächtnis der Nachwelt haften, und selbst Boileau hat den unvergänglichen poetischen Wert seiner Sittenschilderungen und Charakterbilder (Macette in der 13. Satire) anerkannt, als er ihn als den französischen Dichter rühmte, der vor Molière am genauesten die Charaktere und Sitten der Menschen gekannt habe.

Das gleichgültige Epikureertum, das man Rabelais vorwarf, das von italienischen Philosophen, wie Giordano Bruno und Vanini, verkündete Evangelium der Natur, oder endlich ein aus ungezügelter Genußfreude hervorgehender Cynismus läßt sich in mancher Dichtung jener Zeit entdecken. Unter den jungen Hofleuten und ihrem Anhange von Schöngeistern wurde vielfach eine allzu freie Lebensauffassung zur Schau getragen, eine Philosophie des „Pantagruelismus" (vgl. S. 329), die eine Mischung von materialistischen und phantastischen Ideen war, wobei man die Natur als oberste Gottheit der Welt betrachtete. Diese „Goinfres" (Schlemmer) wollten sich von den Fesseln der christlichen Sittenlehre befreien, um ungebundenem Lebensgenuß zu frönen, sie feierten Orgien und sangen Lieder unerhört unzüchtigen und atheistischen Inhalts. So berichtet 1623 der Jesuit Garasse in seiner „Lehre von den Schöngeistern dieser Zeit" (Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps). Théophile de Viau (1590—1626) wurde das Haupt dieser „Sekte" genannt. Er war ein Günstling des jungen Herzogs Heinrich von Montmorency und galt bald als einer der ersten unter den Dichtern seiner Zeit. Aber durch die Freiheit seiner Sprache erregte er Ärgernis: er wurde vermahnt, nicht Dinge zu schreiben, die selbst die Verruchtesten nicht lesen könnten, und als dies nichts fruchtete, 1619 verbannt. Théophile lebte jetzt eine Zeitlang in England, wurde katholisch und durfte zurückkommen. Heinrich von Montmorency empfing ihn mit offenen Armen, und er war bei Hofe wohlgelitten. Doch 1622 wurde er als Mitarbeiter am „Parnasse Satyrique", einer Sammlung ausgelassener und unzüchtiger Poesien, zur Anzeige gebracht und am 19. August 1623 zum Feuertode verdammt. An demselben Tage wurde das Urteil an ihm „im Bilde" vollzogen. Einige Wochen später wurde man seiner habhaft, und nach einer neuen Untersuchung begnügte man sich mit seiner Verbannung. Er blieb, von seinem Gönner beschützt, im Lande, aber seine Kraft war gebrochen, das Jahr nach seiner Entlassung aus der Haft überlebte er nicht.

Théophile hat Oden, Sonette, Epigramme, Satiren und lyrische Kleinigkeiten geschrieben; Philis, Chloris, Diana und seine Gönner sang er in diesen Liedern an. Seine lyrischen Verse sind belanglos, in seiner Satire aber ist er ein gewandter Versemacher. Die Vorliebe für witzige Vergleiche und sinnreiche Gegensätze mag er von Desportes und den Italienern entlehnt haben. Aber er verrät zugleich in einzelnen Gedichten ein inniges Naturgefühl, das an Ronsard und Belleau erinnert. Seine Ode „Die Einsamkeit" (La Solitude) enthält Verse, die wie eine Vorahnung romantischer Naturschwärmerei erklingen.

Die spöttischen Angriffe und selbst die achtungswerten poetischen Leistungen der Nachzügler der Pleiade konnten die dauernde Wirkung von Malherbes Einfluß nicht verhindern, seine Ideen lebten nach seinem Tode weiter, eine Anzahl von Schülern, unter denen sich als lyrische Dichter Racan (vgl. S. 382) und François Maynard (1582—1646) am meisten auszeichneten, hielten an seinen Lehren fest. Dieselben Bestrebungen nach Reinheit und Angemessenheit des Ausdrucks herrschten noch lange im bescheidenen Gemach des Gelehrten, in den Salons der vornehmen und schöngeistigen Gesellschaft, selbst im Kabinett des mächtigen Richelieu. Auf diesem Felde einer Untersuchung grammatischer und stilistischer Einzelheiten hielt sich die litterarische Kritik während des größten Teils des 17. Jahrhunderts, bei Vaugelas, Ménage, Bouhours, und so sehr drang sie in die gesellschaftlichen Gewohnheiten ein, daß man in den Briefen eines Sévigné und Jean Racine die Spuren davon findet, und daß Molière verstanden wurde, als er in seinen „Gelehrten Frauen“ die übertriebene Beflissenheit für die Reinhaltung und Veredelung der Sprache mit den Worten verspottete:

Kakophonie und Pleonasmus heißen
Noch dieses rohen Geistes kleinste Sünden!

3. Das Drama.

Wenn die Pleiade wirklich beabsichtigt hatte, in Frankreich eine nationale und zugleich klassische Bühne zu schaffen, so war doch auch die Ungunst der Zeitverhältnisse der Ausführung dieses Strebens hinderlich gewesen. Die rauhe Luft der Glaubens- und Bürgerkriege tötete manche zarte Blüte und ließ keine Gelegenheit aufkommen, die dramatischen Werke der altertumsbegeisterten Poeten aus der Schule auf die öffentliche Bühne überzuführen. Die Nachzügler, die die Überlieferung des Schuldramas aufrecht erhielten, waren ohne Bedeutung für die Entwickelung des Bühnendramas. Die Tragödien Antoines de Montchrestien (1575 bis 1621), eines Protestanten aus der Normandie, sind wie die seiner Vorgänger handlungsarme oratorische und poetische Schulübungen: „Sophonisbe“ (1596), Die „Königin von Schottland“ (Maria Stuart, L'Écossaise ou Marie Stuart, 1601), die „Lakonierinnen“ (Les Lacènes, 1601), „David“ (1601), „Aman“ (1601) und „Hector“ (1604) sind Buchdramen wie die Tragödien von Montchrestiens Zeitgenossen Claude Billard, Nicolas Chrestien und Jean Prévost. Das komische Schauspiel aber ist in dieser Zeit überhaupt fast nur durch die drei letzten italienischen Komödien (1611) Lariveys und Pierre Troterels höchst unflätige Machwerke „Die Nebenbuhler“ (Les Corrivaux, 1612) und „Gillette“ (1620) vertreten.

Nach Heinrichs IV. Einzug in Paris öffnete die Passionsbruderschaft wieder die Pforten ihres Theatersaals, denn es war ihr vom Könige erlaubt worden, „die Mysterien .... aufführen zu lassen benebst andern anständigen Spielen“. Das Parlament gab zu dieser Erweiterung des Privilegs seine Zustimmung nicht, aber es spielten überhaupt auf der Bühne des Hôtel de Bourgogne die Gildenbrüder gar nicht mehr selbst, sondern man hatte das Theater an Berufsschauspieler verpachtet. In den letzten Jahrzehnten hatten sich Schauspielertruppen zusammengefunden, teils Gaukler und Possenreißer, die ihr Gewerbe von Markt zu Markt wandern ließ, teils bürgerliche Darsteller, die bei den Mysterienaufführungen mit besonderem Erfolg mitgewirkt haben mochten und nun aus Liebhaberei Berufsspieler geworden waren. Solche Wandertruppen führten Hiob, die Apokalypse und weltliche Mysterien auf, möglicherweise, wenn die Gebildeteren in der Provinz es forderten, auch klassische Tragödien von Jodelle,

Garnier, Jean de la Taille. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts erscheint Valleran le Comte mit seiner Truppe in Paris und ist seit 1607 Inhaber des Hôtel de Bourgogne. Das Recht, sich „comédiens français ordinaires du Roy" (ordentliche französische Schauspieler des Königs) zu nennen, war ihnen schon um 1600 erteilt worden. Das Privileg der Bruderschaft, das Eigentumsrecht an der Bühne, wurde erst 1677 aufgehoben.

Die erste Bedingung für das Aufblühen eines nationalen Schauspiels war demnach seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts erfüllt: es gab Berufsschauspieler und eine öffentliche Bühne. Die Einrichtung selbst wurde bestimmt von den Überlieferungen der mittelalterlichen Schaubühne. In einem geschlossenen Raum, wie es das Hôtel de Bourgogne war, wurde zwar eine bedeutende Einschränkung des verfügbaren Raumes zur Notwendigkeit: eine Bühne, die nur fünf Meter breit war, konnte selbst andeutungsweise nicht mehr eine solche Fülle von Schauplätzen nebeneinander aufweisen, wie es früher möglich gewesen war. Aber man behielt darum doch den mittelalterlichen Grundsatz der nebeneinander gestellten Schauplätze der Handlung bei und begnügte sich einfach mit einer geringeren Anzahl von „mansiones".

Die Truppe Vallerans war so glücklich, über einen Mann zu verfügen, der ein Menschenalter hindurch nicht müde wurde, ihren Spielplan mit zugkräftigen Stücken zu versorgen. Dieser erste Bühnendichter Frankreichs war Alexandre Hardy (etwa 1570—1631 oder 1632), ein Mann, der die Alten kannte, die berühmten Poeten seiner Zeit mit Eifer studirt hatte und wohl auch italienisch und spanisch verstand. Nach seiner eigenen Angabe hat Hardy mehr als 600 Stücke für die Gesellschaft Vallerans geliefert. Daß er die schlechtgelohnte Thätigkeit des dramatischen Dichters unter dem Beifall seiner Zeitgenossen geübt hat, bezeugen die in der Weise jener Zeit freilich übertriebenen poetischen Anerkennungen von Männern wie Pierre Bertrand, Du Breton, Theophile und Tristan, als er 1623—28 in fünf Bänden („Théâtre d'Alexandre Hardy") eine Auswahl seiner Stücke in Druck gab. Einzelne „höfische Tadler" zerpflückten allerdings Hardys Lorbeer, Malherbes Schule nannte seinen poetischen Stil schwülstig, fehlerhaft und nachlässig. Als der Dichter starb, hatte er aber jedenfalls seinen Ruhm noch nicht überlebt, und er hätte sich den Begründer der modernen französischen Bühne nennen können, da er im Grunde viel „klassischer" war, als seine Gegner zugeben wollten. Die von der Pleiade aufgestellte Forderung, die beiden Einheiten von Ort und Zeit im dramatischen Gedicht zu wahren, hatte Hardy zwar nicht erfüllt, denn sie paßten ebensowenig wie der Chor zu der Einrichtung seiner Bühne mit ihrem Nebeneinander von Schauplätzen. Er unternahm aber diese Umformung des Schulstückes nicht aus bewußter Feindschaft gegen den Klassizismus, sondern in Übereinstimmung mit den Einrichtungen seiner Bühne und den Ansprüchen seines Publikums und gehörte im übrigen nach seiner ästhetischen Überzeugung und sprachlichen Bildung zu den Nachfolgern der Pleiade. Stofflich ist Hardy vielfach abhängig vom Altertum: unter seinen dreizehn Tragödien sind zwölf Bearbeitungen antiker Vorwürfe. Auch in den fünf „Pastoralen" Hardys sind die Träger der Handlung Hirten in antiker Verkleidung, und nur seine Tragikomödien sind überwiegend aus der modernen Erzählungslitteratur genommen. Die klassische Tradition ist natürlich am auffallendsten in den Tragödien Hardys vorhanden, aber nicht bloß hier, sondern überall umgeben den Dichter Vorstellungen aus dem Altertum, und keine seiner Personen, mag es ein griechischer Herrscher, ein spanischer oder ein deutscher Edelmann, eine Zigeunerin oder ein persischer Satrap sein, kann zwölf Zeilen sprechen, ohne in Bildern, Vergleichen und Anspielungen die Götter, Helden und poetischen Fiktionen der griechisch-römischen Mythologie und Sage hereinzuziehen.

Auch in der Art und Weise, wie die Fabel des Stückes gemäß den Vorschriften der Poetik eingerichtet wird, zeigt sich in Hardys Tragödien der „klassische“ Einfluß. Nicht eine geschichtliche Entwickelung, eine Reihe von Ereignissen, die auseinander hervorgehen, und deren einheitlicher Zusammenhang das Interesse für den Verlauf der Begebenheit selbst oder für den Charakter des Helden vermittelt, bildet hier den Gegenstand der Tragödie, wie etwa in Shakespeares „Julius Cäsar“ oder „Antonius und Kleopatra“, sondern eine einzige kritische Situation, eine Verwickelung, die gelöst wird, eine Frage, die beantwortet werden soll. In Hardys „Dido“ handelt es sich z. B. darum, ob Äneas die Dido treulos verlassen und die Königin diese Schmach überleben wird, im „Coriolan“ fragt es sich, ob der Held seine Rache an Rom ausführen und zum Vaterlandsverräter werden wird oder nicht.

Nicht in allen Fällen ist es Hardy gelungen, die Handlung auf eine „Krise“ zu beschränken, aber wo es irgend anging, hat er Scaligers Vorschrift „argumentum brevissimum accipiendum est“ (der Vorwurf muß möglichst kurz sein) durch die Kürze der Handlung und die einfache Schürzung des Knotens in seinen Tragödien zu befolgen gesucht. Verschiedene Einzelheiten, die zu den gebräuchlichen dramatischen Mitteln der Schultragödien gehörten: die Weissagungen, Monologe, Reden, antithetischen Gespräche, Sentenzen, Träume und Botenreden, finden sich gleichfalls in Hardys Tragödien, aber er hat, auf unmittelbare Bühnenwirkung bedacht, die Träume besser in die Exposition hineingearbeitet, die Monologe verkürzt, die Reden lebhafter gestaltet und die Botenberichte auch wohl durch Vorführung der Handlung selbst ersetzt. Seneca ist für ihn keine unbedingte Autorität mehr. Er braucht mehr Personen, sorgt für Szenenwechsel im Akte, läßt Spieler und Gegenspieler einander gegenübertreten. Vor allem bringt er mehr Handlung auf die Bühne und macht schon den Versuch, Charaktere darzustellen und den Kampf der Leidenschaften zu schildern. Endlich behält er auch den Alexandriner mit seinem regelmäßigen Wechsel männlicher und weiblicher Reime bei und ist sichtlich bestrebt, einen einheitlich gehobenen Ton der Rede zu erzielen.

Der Dichter, der für das tägliche Bedürfnis einer volkstümlichen Bühne arbeitete, mußte noch in anderer Weise als in seinen Tragödien die Schaulust, den Sinn für das Abenteuerliche und Wunderbare und den modischen Anteil am Spiel zarter Gefühle bei seinen Hörern befriedigen: in seinen mythologischen Stücken „Prokris“ und „Alceste“, im „Raub der Proserpina“ (Le Ravissement de Proserpine) und im „Gigantenkampf“ (Gigantomachie) gab es etwas zu sehen, wenn der Schauplatz auf dem Olymp, auf der Erde und in den Höhlen des Ätna war. Dabei hat Hardy die alten Götter zum Teil unverkennbar ironisch-parodistisch behandelt. Wenn er auch Schäferspiele verfaßte, so folgte er dem Zuge der Mode, denn Tassos „Amyntas“ und Guarinis „Treuer Hirt“ hatten schon zu mancherlei Versuchen angeregt. Vielleicht gehört „Alcée“ noch in die letzten Jahre des 16. Jahrhunderts, später verfaßt sind „Corine“, „Der Triumph Amors“ (Le Triomphe d'Amour), „Der siegende Amor“ (L'Amour victorieux) und „Alphee, oder die Gerechtigkeit Amors“ (Alphée ou la justice d'Amour, 1612—20).

Es handelt sich hier um Lösung einer Verwickelung, die entstanden ist, weil zwei Hirten eine und dieselbe Schöne lieben, oder weil Eifersucht ein liebendes Paar getrennt hat oder Härte eines Vaters dem unbemittelten Bewerber die Hand der Tochter versagt. Ein Zauberer, ein Orakel, die Dazwischenkunft des Gottes Amor führen oft erst zu einem befriedigenden Ausgang.

Für die Zeitgenossen bestand der Reiz dieser Stücke in der natürlichen Einfalt der dargestellten Lebensverhältnisse und in der Zergliederung zarter Liebesempfindungen. Aber den eigentlichen Grundstock des damaligen Repertoires bildete die Mischgattung, die man, freilich nicht ganz zutreffend, als einen Ausgleich zwischen klassischer und mittelalterlicher Kunst bezeichnet

hat die Tragikomödie. Sicherlich gingen die ältesten französischen Tragikomödien, Garniers „Bradamante“, Du Hamels „Akoubar“, Louis le Jars' „Lucelle“, in Stil und Komposition aus der klassischen Schule hervor. Einzelne Tragikomödien zeigen nur darin Verwandtschaft mit den mittelalterlichen Spielen, daß sie in mehrere Stücke zerfallen, die nacheinander an verschiedenen Tagen aufgeführt werden konnten, wie Hardys Jugendwerk, „Theagenes und Charitlea“ („Histoire Ethiopique“, gedruckt 1623), und „Tyr et Sidon“ (1608) von Jean de Schelandre (1585—1635). Aber vorherrschend hält sich die Tragikomödie in den Grenzen der fünf Akte. Das wichtigste Merkmal dieser Gattung bildet die Herkunft ihrer Stoffe, die mit geringen Ausnahmen modernen Ursprungs sind. Hardy bearbeitete spanische Novellen, „Die Zigeunerin“ und „Die Macht des Blutes“ von Cervantes (La Belle Egyptienne, La Force du Sang), die Geschichte des Grafen von Gleichen nach Camerarius (L'heureuse Bigamie, „Die glückliche Doppelehe“), eine Erzählung aus Montemayors „Diana“ (Felismene). Die Handlung beschränkt sich hier nicht auf die Darstellung einer „Krise“, sie verfügt freier über Ort und Zeit als die der Tragödie, sie ist zugleich verwickelter und soll spannend wirken; dessenungeachtet ist die französische Tragikomödie verhältnismäßig einfach angelegt, Parallelhandlungen wie in den Shakespearischen Dramen gibt es kaum. Der Ausgang ist in der Regel glücklich: eine Liebesgeschichte erhält ihren Abschluß durch die Heirat. Das Interesse an der Begebenheit selbst überwiegt bei weitem das psychologische. Eine Mischung komischer und ernster Bestandteile wird nicht beabsichtigt. Der Stil ist weniger feierlich als in der Tragödie, die Sprache vertraulicher, aber durchaus nicht ohne rhetorischen Schmuck.

Das Ganze ist ein Zufallsspiel, bei dem der Zuschauer sich freut, wenn die Geschichte ein gutes Ende nimmt. Wo bei Hardy die Personen Ansätze zu einer individuellen Charakteristik zeigen, wie Preciosa in der „Schönen Zigeunerin“, da verdankt der Dichter dies meist seiner Vorlage, aber er hat doch die entzückend graziöse Novelle des Cervantes (La Jitanilla) recht übel zugerichtet. Die Tragikomödie hat ungefähr ein Menschenalter hindurch die französische Bühne beherrscht (1605—35).

Vielleicht hat auch Théophile (vgl. S. 378) neben Hardy für die Truppe Vallerans gearbeitet. Seine Tragödie „Pyramus und Tisbe“ (Pyrame et Thisbé, um 1617), in der er Ovids bekannte Erzählung von dem unglücklichen Liebespaar mit zarter Sinnigkeit behandelte, erregte bei ihrer Aufführung am Hofe (1625 oder 1626) bedeutendes Aufsehen. Es herrscht in dem Stücke eine lyrische Stimmung, die Hardy noch fehlt. Der Stil zeigt in zahlreichen überraschenden Einfällen und Vergleichen (pointes) den Einfluß des italienischen Modegeschmacks (Marinis): Théophile hatte etwas von der preziösen Eleganz und Feinheit, die man in den Salons der vornehmen Gesellschaft zu würdigen wußte.

Honorat de Bueil Marquis de Racan (1589—1670), der Lieblingsschüler Malherbes, versuchte sich als dramatischer Dichter in der „Arthenice“ (um 1619, später „Les Bergeries“, Die Schäferei, genannt), einem Schäferspiel nach Guarini und d'Urfé, dessen Sprache rein, anmutig und wohlklingend, bisweilen jedoch gesucht und spitzfindig ist. In späteren Werken ist der Einfluß der dramatisch ziemlich schwächlichen „Arthenice“ zu bemerken: in der Anwendung des Chors, der in der „Amaranthe“ Gombaulds (um 1628) und in der „Sylvanire“ Mairets (1629) wieder auftaucht, in dem Gebrauch der Stanzen (bei Rotrou, Corneille und Mairet).

Der Erfolg des Marquis de Racan rief neue dramatische Poeten auf den Plan, beförderte die Ausbeutung der „Asträa“ und machte die vornehme Gesellschaft dem Schäferspiel und hierdurch der Bühne überhaupt zugänglicher.

Die Pastorale erfreut sich auch besonderer Gunst bei den gelehrten Kennern und in den akademischen Kreisen; die „Asträa" d'Urfés diente ihr als Fundgrube. D'Urfé selbst schrieb eine „Sylvanire" (1625). Du Cros und Pichou (1629, 1630) bearbeiteten Bonarellis „Philis auf Skyros", Rayssiguier Tassos „Amyntas" für die französische Bühne. Alle aber stehen unter dem Einfluß Hardys, und obwohl ihre Dichtungen schon höhere Ansprüche erfüllten, enthielten sie doch immer noch manche Unregelmäßigkeit zu einer Zeit, wo schon viel von den „Regeln" und von „Stücken, die in den Regeln geschrieben waren", gesprochen wurde. Alles, was unter dem Banne der litterarischen Bildung Italiens stand, vornehme Frauen, adlige Schöngeister, akademische, bei Hof und „Gesellschaft" angesehene Gelehrte, selbst der große Staatsmann Richelieu, der seit 1624 maßgebenden Einfluß auf die Geschicke Frankreichs ausübte, alle wünschten der dramatischen Kunst Frankreichs einen Aufschwung unter der heilsamen Zucht vornehmer Sitte und Rede und verständiger Kritik. Dieses Verlangen war um so begreiflicher, je mehr die dramatische Kunst in Aufnahme kam. Nachdem Hardy lange im Reich der Bühne König gewesen war, hatte sich die Zahl der Theaterdichter vermehrt: Mairet, Rotrou, Rayssiguier, Claveret, Scudéry, Du Ryer wandten sich der Bühne zu, und ein junger Mann aus Rouen, Pierre Corneille, trug mit „Mélite", einer schäferspielartigen Komödie (1629), einen unbestrittenen Erfolg davon.

Wer sich nach Autoritäten umsah, fand immer den unverwüstlichen Aristoteles, dazu Kommentare und Streitschriften der Italiener und ihre dramatischen Dichtungen, die nach den Gesetzen der Kunst komponiert waren. Dem einschmeichelnden Reiz und dem vollendeten Stil eines „Amyntas" oder eines „Treuen Hirten" konnte kein französisches Werk an die Seite gestellt werden. Wenn daher ebenbürtige Meisterwerke in Frankreich entstehen sollten, so mußte man dieselben Regeln befolgen, nach denen die bewunderten Italiener geschaffen hatten. Als Isnard die nach Bonarelli gedichtete „Philis de Scire" seines verstorbenen Freundes Pichou herausgab, meinte er durch dieses Werk diejenigen des Irrtums zu überführen, welche die „mit Recht befolgten Regeln tadelten". Auch Richelieu, dessen Meinung sich doch jeder andere unterordnen müsse, habe das Stück angehört und gebilligt und diese Pastorale für die richtigste und am besten komponierte erklärt, die er je gesehen habe. Das war freilich keine Kleinigkeit, denn „der große Kardinal" hatte ein wichtiges Wort mitzureden bei der Entscheidung der Frage, ob die Zukunft dem regelmäßigen oder dem unregelmäßigen Drama, der Tragödie oder der Tragikomödie gehören sollte. Wurde doch später erzählt, daß Jean Chapelain (1595—1674), der seit dem Erscheinen seiner Vorrede zu dem italienischen Epos „Adonis" (1623) des Cavaliers Marini als bedeutender Kritiker galt, ein Jahrgehalt von 1000 Thalern erhalten habe, weil er in einer Verhandlung über die Theaterstücke in Gegenwart des Kardinals darlegte, daß man unweigerlich die drei berühmten Einheiten von Zeit, Ort und Handlung beobachten müsse. Richtig ist es, daß der große Staatsmann den angesehensten Kritiker jener Zeit in seinen Bestrebungen unterstützte.

Die Kritiker und Dichter von gelehrter Bildung wußten natürlich schon lange von den Regeln, mit deren Feststellung sich die Italiener geplagt hatten, aber auch der Widerspruch gegen diese Regeln war lebendig geblieben. Loudon d'Aigaliers hatte in seiner „Art poétique" (1597) die Zeiteinheit verworfen, Hardy scheint in einer seiner Vorreden diese und andere Einschränkungen bekämpfen zu wollen, besonders hat jedoch François Ogier (1600—1670) in einer „Abhandlung zu der Tragikomödie ‚Tyrus und Sidon'" (Ausgabe von 1628) mit Geist die Freiheit des Dichters gegen den Zwang der Regeln verteidigt.

Aber die Kenner ließen die vernünftigen Auseinandersetzungen Ogiers unbeachtet, und es trat vielmehr ein junger Dichter auf, der geneigt und gelehrig genug war, die Kunstregeln in einem Bühnenwerke zu beobachten. Jean de Mairet (geb. 1604) war von Théophile um 1623 bei dem Herzog Heinrich von Montmorency eingeführt worden und hatte sich in der Pastoraltragikomödie „Sylvie“ (1626) als erfinderischen und gefühlvollen Dichter bewiesen, als an ihn vom Grafen Carmail und vom Kardinal La Valette die Aufforderung erging, „eine Pastorale zu dichten in all der Strenge, die in dieser Dichtungsart bei den Italienern beobachtet wurde“. So entstand die „Sylvanire“, die nach der ersten Aufführung in Chantilly bei Montmorency später auch im Hôtel de Bourgogne gegeben wurde (1629). Dem Abdruck seines Werkes hat der Dichter eine Abhandlung vorausgeschickt, um seine billige, vor kurzem aus Heinsius gelernte Weisheit an den Mann zu bringen, vor allem die „Regel der vierundzwanzig Stunden“. Thatsächlich hatten die Erklärer des Aristoteles nur zwölf Stunden als die für die Handlung eines Stückes zulässige Zeitdauer zugestanden, die Ausdehnung der Regel auf vierundzwanzig Stunden war eine Folge der italienischen Gewohnheit, den Tag von Sonnenuntergang zu Sonnenuntergang, von Stunde 1 bis 24, wie das Zifferblatt der italienischen Uhr zählte, zu rechnen. Fast gleichzeitig schrieb Jean Chapelain eine Abhandlung, die eine Begründung „dieser neuen Erfindung“ enthielt. Sie wurde nicht gedruckt, aber wohl in Freundeskreisen verbreitet. Die Durchführung der Zeiteinheit erleichtert die Annahme eines einheitlichen Schauplatzes, weil dieser den Zeitaufwand bei der Ortsveränderung der Personen erspart. Auch empfanden die gebildeten Zuschauer es schon als eine starke Zumutung, daß sie nebeneinander auf engem Raume den Markt Athens, Theben, das Feldlager Alexanders, ein Wäldchen, ein Maleratelier, eine Festung und ein Meer zugleich erblickten und demnach, wie es gerade die Bühnenhandlung verlangte, immer nur einen Schauplatz als vorhanden annehmen sollten. Der theatralischen Illusion konnte es nur förderlich sein, wenn man mit diesem System aufräumte, und dazu waren die auf die scheinbar vernünftige Forderung der Übereinstimmung von Schein und Wirklichkeit begründeten Regeln nützlich. Wenn man schon so weit gewesen wäre, statt des Nebeneinanders der Dekoration ein Nacheinander zu kennen und zu besitzen, wer weiß, ob die Zeitregel und die aus ihr folgende Vereinfachung des Schauplatzes so leicht zum Sieg gelangt wäre!

Mairet lieferte zunächst (1633) eine regelmäßige Tragikomödie („Virginia“), die erste dieser Art, die er „in den vierundzwanzig Stunden“ schrieb. Eine Person des Stückes ruft selbst am Schlusse verwundert aus: „Ihr Götter, ist es möglich, daß in die kurze Zeit von zwei Sonnenuntergängen soviel merkwürdige Ereignisse sich schließen!“ Seine Höhe erreichte Mairet, als er, ebenfalls auf Wunsch, eine regelmäßige Tragödie, die „Sophonisbe“ (1634), schrieb: auch die klassische Tragödie Italiens hatte ja mit einer „Sofonisba“ (1515) begonnen. Die Geschichte der Sophonisbe, des Syphax und des Massinissa ist oft nach Livius dramatisch behandelt worden. Wie Trissino nahm Mairet an, daß Sophonisbe, bevor sie die Gattin des Syphax wurde, die Verlobte Massinissas war. Dadurch kam ein sentimentales Interesse in die Handlung, das dem ursprünglichen Bericht fehlte. Auch ließ Mairet Syphax im Kampfe fallen, damit Sophonisbe als Witwe Massinissas Gattin würde. Und Massinissa durfte den Tod seiner Geliebten nicht überleben, wenn der Abschluß der Tragödie befriedigen sollte.

Mairet hatte die von Hardy umgeformte Tragödie der Renaissance der Regel der Zeiteinheit unterworfen, dabei ein festes Ziel der Komposition verfolgt, den Versuch gemacht, Charaktere darzustellen und eine reinere und edlere Sprache zu reden als sein Vorgänger, und die Kenner zufriedengestellt.

Zuerst schien es allerdings nicht, als ob die Dichter Lust hätten, Mairets Beispiel zu folgen: Corneille erklärt seine Unabhängigkeit von den Gesetzen, Scudéry macht sich über die Anhänger der Einheiten lustig. Aber seit 1635 dringen die Regeln doch durch, und wer später der Vorschrift der Ortseinheit nicht nachkommt, entschuldigt sich. Jean de Claveret in seinem „Raub der Proserpina" (Ravissement de Proserpine, 1639) bringt den Himmel, Sizilien und die Unterwelt auf die Bühne. Aber die Einheit des Ortes werde hergestellt, meint er ernsthaft, wenn man eine Senkrechte vom Himmel durch Sizilien in die Unterwelt fälle.



Eine Vorstellung im Hôtel de Bourgogne. Nach einem Stich von Abraham Bosse (1605—78), in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 386. — Die unter dem Bilde stehenden Verse lauten in Übersetzung:

Wie großartig ist diese Bühne,
die Spieler wie erfinderisch!
und was haben sie für Präservative
wider üble Laune und Melancholie!

Hier nasenstübern sie die schlechte Zeit
in dem drolligsten Aufzug
und bezaubern alle Hörer
mit einem einzigen Worte schon.

Hier spielt den Höfling
der sinnreiche Guillaume
und schmäht auf die Liebe,
ausgebeutelt wie ein Ballspieler.

Hier versucht Turlupin es zu machen
wie der scheue Taschendieb,
und der Spanier flieht aus Angst vorm Stoß
den Franzosen, der nach ihm blickt.

Aber der wahre Gautier übertrifft sie,
und der Härte des Geschickes zum Trotz
bringt er uns nach seinem Tod noch zum Lachen,
wenn wir uns an seine Grimassen erinnern.

Für den Sieg des regelmäßigen Dramas wirkte entscheidend Richelieu. In der Prachtausgabe seiner „Mirame" machen es die Kupfer dem Leser augenscheinlich, wie Orts- und Zeiteinheit beobachtet sind: die Bilder zu jedem Akte stellen immer denselben Prospekt vor, auf dem ersten Bilde geht die Sonne unter, auf dem zweiten ist es Nacht, auf dem dritten geht die Sonne auf, auf dem vierten ist es Mittag, und auf dem fünften sinkt die Sonne im Westen. In Übereinstimmung mit Richelieu befand sich aber auch die Kritik und die gebildete Gesellschaft, die

jetzt größeren Anteil an der Bühne nahm als früher, während der Einfluß des Volkes auf das Theater geringer geworden war.

Von einem Lustspiel kann man in jener Zeit neben der Tragikomödie und Farce (Posse) kaum sprechen. Die Aufführungen des Hôtel de Bourgogne bestanden in der Regel aus Prolog, Tragikomödie (Pastorale), Farce und Lied (Chanson), und da man vortreffliche Spieler komischer Rollen besaß, die sich allgemein großer Beliebtheit erfreuten, wurde die Farce mit ihrem „altgallischen Witze" nicht vernachlässigt. Gaultier Garguille, Gros Guillaume und Turlupin waren damals ein berühmtes Komikerkleeblatt (s. die Abbildung, S. 385). Die Vorliebe für die „mit Zoten garnierte" Farce war infolge „einer thörichten Voreingenommenheit" des Volkes so groß, daß man meinte, das übrige wäre ohne Posse nichts, und man hätte ohne sie nicht für sein halbes Geld Vergnügen. Erst gegen Ende der zwanziger Jahre erscheint das Lustspiel, teils von der Farce, teils von der Tragikomödie und Pastorale, oder auch von den italienischen Komödien abhängig. Es bedarf einiger Zeit, um sich darauf zu besinnen, daß es in der Umgangssprache der Gebildeten Sitten und Charaktere der eigenen Zeit darstellen soll. Rotrou und Pierre Corneille gehen hierin noch Jean Mairet voran, der mit seinen „Galanterien des Herzogs von Ossuna" (Les Galanteries du duc d'Ossonne, 1632) in recht freier Sprache höchst gewagte Situationen und eine ziemlich wirre und unwahrscheinliche Intrigue auf die Bühne brachte, sich aber selbst hier, als er die Komödie drucken ließ (1636), in einer Vorrede den Anschein eines Reformators gab. Die Anwendung der Regeln hat Mairet in seinem Lustspiele nicht versucht.

Immerhin hat die Entwickelung des Pariser Bühnenwesens dieser Zeit wenigstens die Vorbedingungen und den Boden für das Aufblühen einer höheren dramatischen Kunst geschaffen. Es gab jetzt zwei öffentliche Bühnen (Hôtel de Bourgogne und seit etwa 1628 Mondorys Theater im Stadtviertel des Marais), es gab eine dramatische Produktion, die nicht bloß für das öde Unterhaltungsbedürfnis und die rohe Schaulust arbeitete. Die Versuche der Renaissance wurden auf der öffentlichen Bühne mit besserem Erfolg fortgesetzt, und es bildete sich eine selbständige litterarische Überlieferung aus. Bald sollte es als die höchste Leistung eines Poeten gelten, eine regelrechte Tragödie geschrieben zu haben, die Beifall gefunden hatte. Der Kardinal war ein eifriger Theaterfreund, der Hof, die vornehme und litterarisch gebildete Welt der Salons nahm regsten Anteil an der Bühne, die „Kloake Satans" wurde jetzt, wie Corneille bald sagte, „der Großen schönste Freude und des Volks Entzücken".

XII. Die Zeit Richelieus und Mazarins (1630—1660).

1. Die Akademie, Descartes, Pascal.

Die Gründungsgeschichte der französischen Akademie ist eng verbunden mit der Thätigkeit des Mannes, der das von Heinrich IV. begonnene politische Werk vollendet hat und der eigentliche Schöpfer der Monarchie Ludwigs XIV. gewesen ist. Armand Jean du Plessis, Herzog von Richelieu (1585—1642), hatte sich schon unter Mariens Regentschaft als geistlicher Schriftsteller vorteilhaft bekannt gemacht; höheren Wert besitzen aber die späteren Schriften des großen Staatsmannes, die erst lange nach seinem Tode veröffentlicht wurden, die „Geschichte Ludwigs XIII.“ (bis 1638, Histoire de Louis XIII), die „Kurze Erzählung der großen Thaten des Königs“ (Narration succincte des grandes actions du roi) und das viel angezweifelte „Politische Testament“ (Testament politique, 1688). Während seiner Herrschaft war Richelieu auch ein eifriger Förderer und Beschützer der „schönen Wissenschaften“. Kaum war er an die Spitze der Geschäfte gelangt (1624), so bewies er Verständnis für Malherbes Thätigkeit und machte dem alten Dichter durch reichliche Zuwendungen den Lebensabend behaglicher. Balzac spendete er seine höchste Anerkennung und forderte ihn zu weiteren Arbeiten auf, und während er als Staatsmann von Erfolg zu Erfolg schritt, fand er Muße, die litterarische Bewegung der Nation mit Aufmerksamkeit zu verfolgen und selbst in ihren Gang einzugreifen. Hierbei leiteten ihn nicht bloß politische Gesichtspunkte, indem er durch einzelne in seinem Auftrage verfaßte Schriften die öffentliche Meinung zu beeinflussen suchte, sondern sein Anteil an Dichtung und Sprache ging vielleicht noch mehr aus innerer Neigung hervor. Er selbst hatte stets einen Kreis von Schriftstellern und Schöngeistern um sich, die ihn auch auf Reisen und Feldzügen begleiteten. Das war seine „Feldakademie“. Nun wünschte er auch, für sprachliche und schönwissenschaftliche Angelegenheiten eine Einrichtung zu schaffen, die in Fragen des guten Geschmacks (der Poetik) und der Sprache (Grammatik) eine entscheidende Behörde sein und zugleich würdigen und um Sprache und Litteratur verdienten Männern eine sichere und angesehene Stellung gewähren sollte. Der Gedanke, in einer Akademie Sprache und Poesie durch gemeinsame Arbeit einheitlich zu fördern, war nicht neu. Die Akademie Baïfs (vgl. S. 353) war freilich in Vergessenheit geraten, aber man dachte an die italienischen Akademien, vor allem an die berühmte „Kleienakademie“ (Crusca) zu Florenz, deren Wörterbuch 1612 erschienen war. Richelieus Wunsch, auch in der Sprache Ordnung zu schaffen, begegnete sich außerdem mit den Bestrebungen des berühmtesten Dichters, der angesehensten Grammatiker und Kritiker jener Zeit. Schon um 1629 fanden sich etliche Schriftsteller und Schöngeister bei Valentin Conrart (1603—75)

jede Woche einmal zusammen zur gemeinsamen Pflege ihrer litterarischen Interessen. Boisrobert, der Günstling des Kardinals, sein litterarischer Mittelsmann, Anekdotenerzähler und Spaßmacher, berichtete seinem Herrn von diesem Vereine, und Richelieu ließ anfragen, ob man geneigt sei, eine Körperschaft zu bilden und die Versammlungen unter öffentlicher Bestätigung und königlichem Schutze abzuhalten. Nicht ohne Bedenken nahmen die Freunde diesen Vorschlag des gefürchteten Ministers entgegen, aber endlich beschlossen sie, „dem Herrn Kardinal unterthänigst für die Ehre, die er ihnen erwies, zu danken und ... seiner Willensäußerung zu gehorchen“. Zuerst wurde die Zahl der zukünftigen Akademiker auf vierzig vermehrt und Conrart zum ständigen Sekretär gewählt (1634); Du Chastelet, Chapelain, Faret und Gombauld verfaßten die Satzungen. Auf Wunsch des Kardinal-Protektors wurde als Hauptaufgabe der Akademie bezeichnet, daß sie „mit aller Sorgfalt und allem Fleiße so weit wie möglich dahin wirken solle, unserer Sprache bestimmte Regeln zu geben, sie rein, beredt und fähig zu machen, die Künste und Wissenschaften zu behandeln“.

Der König bestätigte die Gründung am 29. Januar 1635, aber das Parlament mochte vielleicht fürchten, daß sich die neue akademische Einrichtung Übergriffe in die Rechtsprechung und die Zensur herausnehmen könnte; darum wurde die Eintragung des Patents bis zum 10. Juli 1637 verzögert. Die öffentliche Meinung begrüßte die Schöpfung Richelieus nicht freundlich: man äußerte in verschiedenen Flugschriften die Befürchtung, es solle das jedem angeborene Recht genommen werden, nach eigenem Belieben zu reden und zu schreiben. Am meisten Witz bewies Charles de Saint-Evremond (1613–1703) in seiner „Komödie der Akademiker“ (Comédie des académistes), die, lange handschriftlich in Umlauf, zuerst um 1650 gedruckt wurde. Die Akademie war klug genug, auf keine der Spottschriften zu antworten, auch zeigte sie bei der Behandlung ihrer grammatischen Aufgabe, daß es ihr fern lag, die Sprache willkürlich zu regeln. Das Ziel der Bemühungen sollte nur sein, den „guten Gebrauch“ zu erforschen, festzustellen und einzutragen. Die Akademie beabsichtigte, ein Wörterbuch des guten Sprachgebrauchs, eine Grammatik und eine Poetik nebst Rhetorik auszuarbeiten. Seit dem Dezember 1637 begann man wenigstens das Wörterbuch, doch die Arbeit ging dem Kardinal viel zu langsam von statten, und der Spott über das nie endende Werk wurde ein Gemeinplatz des Witzes. Endlich im Jahre 1694 ist das Wörterbuch veröffentlicht worden, und hier hat die Akademie deutlich gezeigt, daß sie sich nur die Machtvollkommenheit anmaßte, „die Bedeutung der Wörter zu erläutern und ihren guten und schlechten Gebrauch zu erklären, ebenso wie den der Redewendungen der Sprache, die sie gesammelt hatte“ (Vorrede des Wörterbuchs). Diese Thätigkeit stand in Übereinstimmung mit den herrschenden Ansichten der gebildeten Gesellschaft: die Akademie setzte das Werk Malherbes fort und vollendete es.

Zwei Männer vornehmlich haben den Plan zum Wörterbuch entworfen und können als die Hauptvertreter des akademischen Geistes in der Litteratur jener Zeit betrachtet werden: Jean Chapelain (vgl. S. 383) und Claude Vaugelas (1585–1650).

Chapelain genoß ja in der Gesellschaft und bei Richelieu das höchste Ansehen als Kenner der Lehre von der Dichtkunst. Claude Vaugelas hat neben ihm die Arbeit am Wörterbuch am eifrigsten gefördert. Es war festgesetzt worden, daß man eine Auswahl bestimmter Schriftsteller zu Grunde legen wollte, die am reinsten französisch geschrieben hätten; man ging zurück bis auf Clément Marot und Amyot. Außerdem wurden noch Ausdrücke aufgenommen, die zwar nicht litterarisch überliefert waren, aber allgemeine Billigung verdienten. An der gebräuchlichen Rechtschreibung wurde festgehalten, das Genus bestimmt und bemerkt, ob ein Ausdruck nur im Vers

oder auch in Prosa gebräuchlich sei, auch sollten die Unterschiede der höheren, mittleren und niederen Rede angemerkt werden. Das Wörterbuch der Akademie ist bald nach seinem Erscheinen eine Autorität für den guten, in der besseren Litteratur und gebildeten Umgangssprache festzuhaltenden Gebrauch geworden. In den folgenden Auflagen (1718, 1740, 1762, 1798, 1835, 1878) ist die Akademie ihrem Programm treu geblieben, nicht den französischen Sprachschatz überhaupt darstellen zu wollen, sondern die korrekte, als klassisch anerkannte Sprache. Doch blieb sie immer in Fühlung mit den Veränderungen in Grammatik, Rechtschreibung und Sprachgebrauch. Eine Grammatik ist von der Akademie niemals geschrieben worden, aber einigen Ersatz dafür boten die „Bemerkungen über die französische Sprache" (Remarques sur la Langue françoise, 1647) von Vaugelas, ein Buch, das eine ganze Reihe ähnlicher Werke hervorgerufen hat.

Vaugelas war kein Pedant. Zwanglos, wie im Salongespräch, bespricht er die Fehler, die er bei einem sonst guten Schriftsteller gefunden zu haben glaubt, oder eine sprachliche Streitfrage. Er will nicht Vorschriften machen, denn allein der Gebrauch sei Meister und unumschränkter Gebieter der Sprache. Er will nur den guten Gebrauch der eingeführten Wörter darlegen und ihn, falls er zweifelhaft oder unbekannt ist, erklären und bekannt machen. Freilich sei guter und schlechter Gebrauch zu unterscheiden. Der gute Gebrauch sei die Redeweise des Hofes in Übereinstimmung mit der Schreibart des besten Teiles der zeitgenössischen Schriftsteller und den Lehren der Sprachkundigen. So hat Vaugelas zugleich mit der Autorität der Akademie für die Festsetzung einer einheitlichen Sprache gewirkt.

Die Gründung Richelieus hat, ohne selbst Gesetze zu geben, einzeln hervortretende Bestrebungen zur Ausbildung der Sprache im Sinne eines regelfesten Klassizismus zusammengefaßt und ihnen Nachdruck verliehen. Hemmend oder fördernd hat die Akademie auf die litterarische Entwickelung nicht wirken können. Bald wurde es ein Ziel des Ehrgeizes, Mitglied dieser Körperschaft zu sein, an der Tafelrunde der Vierzig saßen vornehme und hochstehende Männer in Gemeinschaft mit anderen, die nur ihrem litterarischen Wirken den „Lehnstuhl" in der Akademie verdankten; unter königlichem Schutze wurde sie eine anerkannte Körperschaft, die bei feierlichen Veranlassungen vom König empfangen wurde: entschieden ist durch die Gründung der Akademie der Stand der Schriftsteller in Frankreich gesellschaftlich gehoben worden.

Als der vollkommenste Ausdruck des akademischen Geistes darf in dieser Zeit Jean Louis Guez, Herr von Balzac (1597—1654; s. die Abbildung, S. 390) gelten, einer der Begründer der klassischen französischen Prosa, der zuerst als Briefschreiber berühmt wurde, ein Zeichen, wie mächtig jetzt der Einfluß der Gesellschaft und ihres Verkehrs in der Litteratur wird. Balzac hatte in Leiden studiert und den Kardinal La Valette nach Rom begleitet. Die meiste Zeit seines Lebens hielt er sich aber auf seiner Besitzung Balzac an der Charente auf und schrieb von hier aus an seine Freunde und Gönner kunstvolle, durch immer neue Wendungen ausgezeichnete Briefe, die ihm bald Berühmtheit verschafften. Schon die erste gedruckte Sammlung seiner Briefe (1624) sicherte ihm den Ruf des größten Prosaisten seiner Zeit. Gelegentlich redete er darin wie ein Schüler Charrons, der es als die Pflicht der Weisen betrachtete, sich von den Welthändeln und von leidenschaftlicher Parteinahme für öffentliche Dinge fernzuhalten. Wenigstens bedurfte Balzac der Ruhe und Muße, um seine Briefe und Abhandlungen zu schreiben; Leute, die „ein Buch in weniger als acht Tagen machen", waren ihm verächtlich, er schrieb seine Werke, „wie man Tempel und Paläste baut", und der Stolz, womit er sich als den „großen Briefschreiber Frankreichs" betrachtete, wurde durch die allgemeine Anerkennung gerechtfertigt. Balzacs Briefe galten als „das angenehmste Geschenk, das der Liebende der Geliebten darbringen konnte, man bemühte sich um die Wette, sie zuerst zu bekommen, und die Buchhändler wußten sehr gut aus dieser Ungeduld des Publikums Vorteil zu ziehen"

(Ménage). Doch hatte Balzac auch Gegner: der geistliche Vater Goulu hielt ihm Plagiate vor und rügte den Mangel an gediegenem Inhalt, und mancher andere Kritiker erhob gegen ihn den Vorwurf der Unfruchtbarkeit.

Gerade dies stachelte Balzac zu größeren Unternehmungen an. Er gab 1631 den „Fürsten" (Le Prince) heraus, ein Lob der Monarchie Ludwigs XIII. und eine akademische Preisrede auf Ludwigs großen Minister. Richelieu konnte von der politischen Weisheit Balzacs wenig halten, als Schriftsteller aber schätzte er ihn hoch, und seine lateinischen und französischen Episteln las er mit Wohlgefallen. Von vier philosophisch-geschichtlichen „Abhandlungen" (Oeuvres diverses, 1644) für die Marquise von Rambouillet beschäftigt sich die eine mit der „Unterhaltungsgabe" der Römer und ihrer selbst die attische Feinheit übertreffenden „Urbanität". Ein Volk, das zusah, wie gefesselte Könige durch die Gassen seiner Hauptstadt geführt wurden, habe nicht „gewöhnlich" sein können. Die Römer seien immer groß gewesen, selbst das geringe Volk immer „kostbar" (précieux).



Jean Louis Guez, Herr von Balzac. Nach einem Stich, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 389.

Die philosophische Gleichgültigkeit der jüngeren Lebensjahre Balzacs machte später einer ernsten religiösen Stimmung Platz, ja zuletzt richtete er sich in Angoulême bei den Kapuzinern eine Zufluchtsstätte ein, wo er jederzeit Aufnahme finden konnte. Zwei Jahre vor seinem Tode erschien sein „Christlicher Sokrates" (Socrate chrestien, 1652), den Sainte-Beuve witzig „Isocrate chrétien" genannt hat: eine Sammlung schönrednerischer religiöser Abhandlungen. Auch gab Conrart nach dem Tode Balzacs noch „Unterhaltungen" (Entretiens, 1657) moral-philosophischen und geschichtlichen Inhalts und den „Aristippe ou de la Cour" (Aristipp, oder über den Hof, 1658) heraus, worin der Verfasser das Ideal des Staatsmannes als Gegenstück zu seinem Fürsten aufstellt.

Balzac hat eigentlich nur Abhandlungen, Unterhaltungen und Briefe geschrieben. Der eigene Ideengehalt seiner Schriften ist unbedeutend, vieles hat er den Alten, vor allem Seneca und Cicero, entlehnt. Seine Arbeit bestand darin, einen einfachen Gedanken durch mehrfache Einkleidung zu vervielfältigen. Geschichtliches Urteil und gesunden Geschmack bewies er in den Abhandlungen für die Marquise von Rambouillet und in dem Briefe über „Cinna" an Corneille. Daß er aber fast ausschließlich der Meister der gewählten und glänzenden Formgebung war, empfanden schon seine Zeitgenossen. Malherbes Reinheit, Klarheit und Bestimmtheit verband er mit Glätte, Glanz und Abrundung. Unermüdlich im Ausfeilen der Sätze, im Streben nach Schärfe des Ausdrucks und Neuheit der Wendungen, befolgt er immer dasselbe Verfahren, und da er über keine reichen Hilfsquellen des Geistes verfügt, ist seine Schreibweise bei allem Wohlklang der Perioden einförmig und ermüdend. In einem Briefe an Ménage gesteht er einmal seine Schwäche ein und entsagt selbst der Hyperbel in hyperbelhafter Weise: „Feierlich

verzichte ich auf die Hyperbel. Sie ist eine Klippe, die ich mit Zittern erblicke und stärker als Scylla und Charybdis fürchte."

Als die Akademie eingerichtet wurde, ernannte man Balzac zu einem ihrer ersten Mitglieder. Blieb er auch ihren Sitzungen fern, so wechselte er doch mit ihren einflußreichsten Mitgliedern, wie Chapelain und Ménage, Briefe und wurde in der Gesellschaft als der Meister der Sprache und Beredsamkeit verehrt und anerkannt.

Aber wie klein erscheint die Kunst des briefschreibenden Moralisten Balzac und des scherzhaft plaudernden Voiture (vgl. S. 404) im Vergleich mit der wahren Größe in den Werken der zwei Mathematiker und Philosophen Descartes und Pascal! René Descartes (Cartesius, 1596—1650), der Begründer einer Philosophie, die sich Weltleute und Gelehrte, Theologen und Schöngeister bald zu eigen machten, war der Sohn eines Rates im bretagnischen Parlament zu Rennes. Er besuchte 1604—12 die von Heinrich IV. gegründete Jesuitenschule La Flèche (Anjou), und wie er selbst erzählt, fand er sich durch das, was er hier gelernt hatte, nicht befriedigt: „Drum nahm ich mir die Freiheit, alle anderen nach mir zu beurteilen und zu meinen, daß es keine Wissenschaft in der Welt gäbe, die so wäre, wie man mich ehedem hatte hoffen lassen." Nur die Mathematik wollte er im strengen Sinne des Wortes als Wissenschaft gelten lassen. Sieben Jahre (1612—1619) verlebte Descartes teils in Paris und in der Provinz, teils im Auslande, um die Welt kennen zu lernen. Er wurde während dieser Zeit (1617) Soldat, war in der Schlacht am Weißen Berge zugegen und zog mit den Kaiserlichen bis nach Ungarn. Im Jahre 1621 gab er den Kriegsdienst auf. Er hatte im einsamen Winterquartier zu Neuburg an der Donau (1619—20) ganz seinen Gedanken gelebt und nach Klarheit in dem dunkeln Chaos der Philosophie gerungen. Konnte ihm die einzige wirkliche Wissenschaft, die Mathematik, Licht verschaffen? Der Drang nach Erkenntnis ergriff ihn so mächtig, daß er der heiligen Jungfrau eine Wallfahrt nach Loretto gelobte, wenn ihm die Wahrheit offenbar würde. Um den rechten Weg zu finden, bedurfte er einer richtigen Methode: sie war für ihn in der Mathematik und in der Logik vorgebildet. Vier Regeln setzte er sich vorläufig fest als die Leitsterne des nach der Wahrheit forschenden Geistes: „Was du erkennen willst, denke klar und deutlich; was du klar und deutlich einsiehst, gelte als Wahrheit. Was dir dunkel ist, helle auf, zerlege es in seine Teile und laß es allmählich klar werden. Beobachte die richtige Ordnung, indem du mit dem Einfachsten beginnst, um allmählich, von Stufe zu Stufe, zur Erkenntnis des Zusammengesetzten zu gelangen. Zähle stets möglichst vollständig alle zur Lösung einer Aufgabe gehörigen Punkte auf, so daß du gewiß bist, nichts auszulassen."

Daneben nahm Descartes eine Art „provisorischer Moral" an, bis er den endgültigen Bau der Wissenschaft aufgerichtet hätte. Er wollte sich von allen seinen überkommenen Meinungen befreien, soweit sie sich nicht durch die Vernunft rechtfertigen ließen; nur die Wahrheiten des Glaubens sollten unangetastet bleiben. An den Gesetzen, den Gebräuchen und der Religion seines Landes beabsichtigte er festzuhalten und in allen seinen Handlungen ebenso unentwegt den zweifelhaftesten Meinungen zu folgen, wenn er sich einmal für sie entschieden hätte, als ob sie ganz sicher wären. Lieber wollte er sich bezwingen, als gegen das Geschick kämpfen, lieber seinen Neigungen eine andere Richtung geben, als sich der bestehenden Ordnung widersetzen. In der „provisorischen Moral" sind mehr stoische als skeptische Bestandteile, Descartes verhielt sich hierin nicht anders als seine hervorragendsten Zeitgenossen, und noch in späteren Jahren empfahl er seiner Schülerin, der Prinzessin Elisabeth von der Pfalz, den Philosophen Seneca zu lesen.

Etwa um 1620 hatte der Philosoph die Grundsätze seiner Methode nach der theoretischen und der praktischen Seite hin für sich festgestellt. Er glaubte sich nun von Vorurteilen am besten

durch Reuen befreien zu können. Neun Jahre schweifte er in der Welt umher, „in ihren Komödien mehr Zuschauer als Spieler“. In Italien erfüllte er zu Loretto sein Gelübde und blieb in Rom bis zum Frühjahr 1625. Nachdem er in seine Heimat zurückgekehrt war, hielt er sich die folgenden Jahre meist in Paris auf. Hier hatte er 1628 die Genugthuung, in einem erwählten Kreise bedeutender Männer die erste erfolgreiche Anwendung seiner Methode zu erproben. Er zeigte, daß die Philosophie keine Fortschritte machen könne, wenn man nicht die aristotelische Methode vollständig aufgäbe. Um seine Zuhörer hiervon zu überzeugen, bewies er die Falschheit eines offenbar richtigen Satzes durch zwölf Beweise in schulmäßiger Form und ebenso die Richtigkeit eines offenbar falschen Satzes. Dann teilte er einiges über seine von der Mathematik abgeleitete Methode mit, als den natürlichen Weg, um Irrtum und Wahrheit zu unterscheiden. Der Kardinal de Bérulle verpflichtete Descartes sogleich, sein Unternehmen zu vollenden und zu veröffentlichen. Dazu aber bedurfte der Denker völliger „Entfernung von allen Orten, wo er zufällig Bekannte hatte“. Er zog sich nach Holland zurück (1629) und lebte hier zwanzig Jahre an verschiedenen Orten, am längsten in Amsterdam, Utrecht und Leiden. Seine Verbindung mit der wissenschaftlichen Welt unterhielt ein lebhafter brieflicher Verkehr, vornehmlich mit seinem Freunde Pater Mersenne. Neben seiner Philosophie beschäftigten Descartes noch andere mathematische und physikalische Arbeiten. Als das erste Ergebnis dieser Bemühungen, „Abhandlungen über die Welt“ (Discours sur le monde), veröffentlicht werden sollte, vernahm Descartes, daß Galilei wegen seines „Gesprächs über die beiden wichtigsten Weltsysteme“ (1632) von der römischen Inquisition verurteilt und zum Widerruf gezwungen worden sei (22. Juni 1633). Er wollte daher jetzt „seine Papiere verbrennen oder sie wenigstens niemandem zeigen“. Aber er ließ sich bewegen, wenigstens seine Methode bekannt zu machen, und so erschien in Leiden 1637 seine „Abhandlung über die Methode des richtigen Gebrauchs der Vernunft und der Erforschung der wissenschaftlichen Wahrheit“ (Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences). Auch die späteren Werke, die den Ausbau und die Anwendung der „Methode“ enthalten, sind in Holland erschienen: die „Metaphysik“ (Meditationes de prima philosophia, 1641, ins Französische übersetzt vom Herzog von Luynes, 1647), die „Physik“ (Principia philosophiae, 1644, ins Französische übersetzt 1647) und die moralische „Abhandlung über die Leidenschaften“ (Traité des Passions, 1650).

Die „Abhandlung über die Methode“ enthält nicht bloß die Grundzüge der Logik, sondern sie ist zugleich die Lebensgeschichte eines Mannes, der sich der Wissenschaft völlig ergeben will und danach sein Leben einrichtet. Anstatt der spekulativen Schulphilosophie denkt sich Descartes eine Philosophie, „mittels deren wir die Kräfte und Wirksamkeiten der Luft, der Gestirne, der Himmel und aller anderen uns umgebenden Körper, indem wir sie gleich den Kunstfertigkeiten unserer Handwerker kennen lernen, ebenso gut wie jene benutzen können, um uns so zu ihren Herren und Besitzern zu machen“ (6. Teil). Descartes schreibt für die Welt und die Gebildeten, für den „honnête homme“. „Ich schreibe französisch“, sagt er, „weil ich hoffe, daß die, die sich nur ihrer reinen natürlichen Vernunft bedienen, besser über meine Meinungen urteilen werden als die, die nur den alten Büchern glauben.“

Die Methode selbst besteht der Theorie nach hauptsächlich in den vier Sätzen, die der Philosoph schon vor siebzehn Jahren aufgestellt hatte, in den Regeln der Evidenz, der Analyse, der Synthese und der Aufzählung. Sie ist ihm durch die mathematischen Wissenschaften eingegeben, und ihre bedeutenden und sicheren Resultate laden dazu ein, sich auch bei der Erforschung allgemeiner Wahrheiten nach ihr zu richten. Aus einem kritischen Studium der mathematischen Wissenschaften hervorgegangen, geht sie also in ihrer Allgemeingültigkeit als ein sich immer gleich bleibendes und einheitliches Gesetz über die Mathematik hinaus: die ganze Philosophie des Descartes ist in ihrem Kerne schon in seiner kleinen Erstlingsschrift enthalten.

Descartes geht aus von einem Zweifel, der bis an seine äußerste Grenze geführt wird: er zweifelt an allem. Aber gerade von hier aus gelangt er zu dem festen Angelpunkt seiner Philosophie: „Ich machte die Wahrnehmung, daß, während ich so denken wollte, alles sei falsch, doch notwendig ich, der ich dachte, irgend etwas sein müsse, und da ich bemerkte, daß diese Wahrheit — ich denke, also bin ich (je pense donc je suis; cogito, ergo sum) — so fest und sicher wäre, daß auch die überspanntesten Annahmen der Zweifler sie nicht zu erschüttern vermöchten, so konnte ich sie nach meinem Dafürhalten als das erste Prinzip der Philosophie, die ich suchte, auffassen." Was verbürgt aber die Gewißheit dieser ersten gefundenen Wahrheit? Die klare und deutliche Vorstellung, die man von ihr hat! Als denkendes Wesen kann sich der Mensch zwar loslösen von den Begriffen des Körpers und des Raumes, nicht aber von den Begriffen des Seins und des Denkens. Weiter folgert Descartes aus der einzigen klaren und deutlichen Vorstellung des denkenden Seins, das unabhängig vom Körper ist, die Unterscheidung von Seele und Leib. Das Dasein der Seele ist gewisser und klarer als das des Körpers, denn die Vorstellung davon ist uns unmittelbar gegenwärtig. Wie aber Descartes aus seinem Grundsatz das gesonderte Dasein des Geistes, die Spiritualität der Seele, ableitet, so ergibt sich ihm daraus auch der Beweis für das Dasein Gottes. Im denkenden Wesen wohnt neben dem Bewußtsein seiner Unvollkommenheit die Vorstellung eines vollkommenen Wesens. Diese Vorstellung kann sich nicht aus dem eigenen beschränkten und unvollkommenen Dasein erzeugen, sie ist vielmehr durch ein Wesen außer uns bewirkt, das dieser Vorstellung an Wirklichkeit gleichkommt, durch Gott. Aus der Gewißheit des Daseins Gottes folgt weiter die Gewißheit der in der Außenwelt vorhandenen Wesen, deren Wirklichkeit durch unsere eigenen Vorstellungen nicht zu beweisen war: Gott ist, er ist vollkommen, seine Wahrheit kann uns nicht trügen, er aber hat die Vorstellungen von der Außenwelt in uns hineingelegt. Das sind die in der Abhandlung enthaltenen Grundsätze der Cartesianischen Philosophie, die, in einer jedem Gebildeten verständlichen Weise vorgetragen, jeden „honnête homme" befähigten, ohne Bücherkenntnis und zeitraubende Studien auch ein Wort über Philosophie mitzusprechen.

Für Descartes ist die Philosophie die Universalwissenschaft, die vollständige Erkenntnis alles dessen, was der Mensch überhaupt ergründen kann. Descartes war aber auch Mathematiker und Physiker. Bekannt ist die Cartesianische Wirbeltheorie, ein Versuch, die Bildung und Bewegung der Weltkörper zu erklären. In seiner Sittenlehre geht der Philosoph allmählich über die „provisorische Moral" hinaus. In einem Briefe an die Prinzessin Elisabeth steht an erster Stelle der Rat, die Vernunft zu pflegen. Diese wird zum praktischen Moralprinzip: die Cartesianische Ethik ist Anwendung des Wissens auf die sittliche Führung. Ihr positiver Gehalt besteht in der Vorschrift, zur Erlangung der Herrschaft über uns selbst die edelsten Leidenschaften in uns zu pflegen, vor allem die „Großmut" (générosité), jene Gesinnung, „die es bewirkt, daß der Mensch die berechtigte Selbstachtung am höchsten stellt, das Bewußtsein, daß ihm nichts so wahrhaft eignet wie die freie Verfügung über seinen Willen". Auffallend ist die Übereinstimmung dieser Moral mit der Corneilles. Aber Corneille spricht als tragischer Dichter nur die hohe und stolze Vorstellung aus, die der Mensch in diesem Zeitalter von sich selbst hatte.

Man hat Descartes als Stilisten vielleicht zu sehr gelobt. Das Wichtigste ist, daß er überhaupt in seiner Muttersprache geschrieben hat. Aber sein verwickelter und oft schwerfälliger Satzbau hat sich nicht von den lateinischen Einflüssen befreit. Descartes selbst legt überhaupt wenig Wert auf den Reiz schöner Darstellung, es kommt ihm nur darauf an, das Wesentliche zu sagen. Die Hauptsache ist ihm die richtige Ordnung; seine Art, zu schreiben, ist wie seine Methode, zu denken, die mathematische. Alles, was sich an die Sinne, an das Gefühl wendet, ist für ihn ebensogut Stil- wie Denkfehler.

Descartes fand begeisterte Anhänger und Schüler; in Utrecht und Leiden faßte seine Lehre bald Fuß. Dies erregte die Eifersucht des Theologen Gisbert Voetius in Utrecht, und er bewirkte, daß die Universität, an der er als Professor lehrte, die „neue Philosophie" des Descartes ausdrücklich verdammte. Descartes flüchtete von Utrecht in die Einsamkeit des Dorfes Egmond,

und hier schrieb er 1645 die letzte Schrift, die er noch selbst veröffentlicht hat, den schon erwähnten „Traité des Passions“, den er, wie früher seine „Prinzipien“, der Prinzessin Elisabeth widmete. Es verband ihn eine innige Freundschaft mit dieser deutschen Fürstin. Als sie Holland verließ, entstand ein Briefwechsel, worin die Briefe des Philosophen wahre Abhandlungen für die geistige und sittliche Leitung der Empfängerin sind: aus seiner Philosophie schöpfte Descartes die Tröstungen und Heilmittel für die moralischen und physischen Leiden seiner Schülerin.

Descartes besuchte wiederholt sein Vaterland von Holland aus (1644, 1647, 1648). In Paris bemühte man sich umsonst, ihn zu halten. Dagegen ließ er sich bewegen, an den Hof der Königin Christine, der Tochter Gustav Adolfs, zu kommen, die den Unterricht des Philosophen zu genießen wünschte. Im Herbst 1649 erschien Descartes in Stockholm, aber das Klima war ihm nicht zuträglich; er zog sich eine Lungenentzündung zu, an der er am 11. Februar 1650 starb.

Die französischen Hochschulen verhielten sich gegen den Cartesianismus zuerst geradezu feindlich, aber in den Kongregationen, in juristischen Kreisen, unter Weltleuten und bei Hofe warb die neue Philosophie zahlreiche Anhänger; besonders Pater Mersenne gewann die öffentliche Meinung für sie. Unter den gelehrten Gegnern würdigte die Bedeutung des Descartes am ernstesten der Jesuit Petrus Gassendi (1592—1655), der nicht unter dem Zwang der Schule stand. Er vertritt in seinen Schriften gegen Descartes den Empirismus. Wissenschaftlich ist er abhängig von den Italienern. Als vorsichtiger, aber begeisterter Bewunderer Galileis scheidet er sich von Descartes und dessen kosmologischen Anschauungen. Als Physiker, Philosoph und Moralist ist er der Wiederhersteller der Epikureischen Lehre. Die scharfe Trennung von Leib und Seele, die Descartes annimmt, gibt er nicht zu. Der Gegensatz zwischen beiden Systemen, Gassendismus und Cartesianismus, war ein Vorspiel zu dem späteren langen Kampfe zwischen Naturalismus und Spiritualismus.

Durch die Beweise für das Dasein Gottes, für die Immaterialität und Unsterblichkeit der Seele erwarb sich die Philosophie des Descartes den Beifall der jansenistischen Theologen, und auch die Kongregation des Oratoriums, die Gründung des Kardinals de Bérulle, nahm den Cartesianischen Idealismus freundlich auf. Dagegen wurden die Jesuiten, mit denen Descartes persönlich in freundschaftlicher Verbindung gestanden hatte, seine Feinde, als seine Philosophie einflußreich wurde. Das erklärt sich aus der Abneigung der Jesuiten gegen den Neuerungsgeist und aus ihrem Festhalten an dem scholastischen Empirismus. Obgleich Descartes sich die Mühe gab, die Lehre von der körperlichen Ausdehnung mit dem Dogma der Transsubstantiation in Übereinstimmung zu bringen, warf man ihm ketzerische Meinungen vor und bezichtigte ihn sogar des Calvinismus. In Rom kamen seine Schriften auf den Index, und auch beim Parlament hätten die Jesuiten 1671 die Verurteilung seiner Lehre durchgesetzt, wenn sich nicht Boileau beim Präsidenten Lamoignon verwendet und in seinem „Arrêt burlesque“ die Gegner der Cartesianischen Philosophie lächerlich gemacht hätte. Immerhin verbot der König der Pariser Universität und dem Oratorium, in der „neuen Philosophie“ zu unterrichten.

Außerhalb der Schulen und der Universität wirkte diese Verfolgung fördernd für die Aufnahme der neuen Lehre bei Gelehrten und Weltleuten. Die Briefe des Philosophen wurden von Clerselier veröffentlicht (1657—67), in Toulouse, Montpellier und Paris wurden Vorlesungen über die Philosophie des Descartes gehalten, im Salon der Frau von Sablé diskutierte man ernsthaft über die Abendmahlsfrage und darüber, ob der Cartesianismus zum Spinozismus führe. Die neue Philosophie siegte in der vornehmen Welt und bei den Gelehrten: die

Unterhaltungen Fontenelles „über die Vielheit der Weltkörper" (1686) zeigen dies an: die Akademie der Wissenschaften war gewonnen.

Man hat den Einfluß des Descartes in der litterarischen Kunstlehre des 17. Jahrhunderts erkennen wollen. Aber der Zug nach Ordnung, Verständigkeit, Wahrheit, Einfachheit ist schon in der schönen Litteratur zu spüren, ehe die Schriften des Philosophen wirken konnten. Der Zusammenhang, der zwischen der Cartesianischen Lehre und dem französischen Klassizismus besteht, erklärt sich aus der Wirkung derselben Ursachen. Der „geometrische Geist", dem die neue Philosophie ihr Dasein verdankte, ist dieselbe Erscheinung, die Taine den „klassischen Geist" genannt hat.

Neben der selbständigen Schöpfung eines genialen Philosophen, die fast wie ein natürliches Ergebnis der im damaligen französischen Geistesleben regsamen Kräfte erscheint, sind kaum weniger bedeutungsvolle Werke unmittelbar aus der religiösen Bewegung hervorgegangen, die von dem bescheidenen Frauenkloster Port-Royal (bei Chevreuse) ihren Ursprung nahm. Das Kloster war nach Paris (Faubourg St.-Jacques, 1625) übergesiedelt und seit 1633 unter die geistliche Leitung Du Vergiers de Hauranne (seit 1620 Abt von Saint-Cyran) gekommen. Saint-Cyran (1581—1643) war ein Schüler der Jesuiten in Löwen gewesen. In Paris lernte er den holländischen Geistlichen Cornelius Jansen kennen, der ihm 1611 in seine Heimat Bayonne folgte. Die beiden Freunde verlebten fünf Jahre in ernsten Studien; sie suchten sich in den Geist des ältesten Christentums hineinzuarbeiten und vertieften sich besonders in die Werke Augustins. Einst war die strengere Lehre dieses Kirchenvaters für rechtgläubiger erklärt worden als die des Pelagius, aber in der Anwendung auf das Leben hatte sie sich nicht als empfehlenswert erwiesen. Die Kirche, die sich im Besitz der Gnadenmittel sah und über die Verdienstlichkeit der Werke zu befinden hatte, wußte mit der Vorherbestimmung des Menschen für die Seligkeit oder die Verdammnis wenig anzufangen. Auch hatte Calvins Abfall gezeigt, wohin die Lehren Augustins führen konnten. Im Schoße der katholischen Kirche erhob sich eine Partei, die der „Gnade" ihre Bedeutung zu nehmen suchte, um dafür dem freien Willen und der Verdienstlichkeit der Werke neue Wichtigkeit zu geben. In seiner Schrift über „Die Übereinstimmung des freien Willens mit den Gaben der Gnade und der göttlichen Vorsehung" (Liberi arbitrii cum gratiae donis ... concordia, 1588) hatte der spanische Jesuit Luis Molina (1535—1601) die Prädestination verworfen, nur die göttliche Voraussicht anerkannt und dem freien Willen die Fähigkeit zugesprochen, sich für das Gute zu entscheiden. Die Dominikaner denunzierten diese Lehre in Rom als eine neue Ketzerei. Es war für die Kirche schwer, eine Entscheidung zu fällen. Molina freisprechen, hieß Bruch mit der Tradition, Preisgebung Augustins an die Calvinisten. Die Jesuiten verdammen, hieß die beste Waffe in einer Zeit des Kampfes vernichten. Die Entscheidung wurde daher auf unbestimmte Zeit vertagt (29. August 1607).

Jansen und Saint-Cyran nahmen jetzt die Streitfrage wieder auf. Letzterer wollte im Gegensatz zu der jesuitischen Seelsorge, die durch die Übung äußerlicher kirchlicher Werke das christliche Gewissen zu beruhigen suchte, für jede einzelne Seele Sorge tragen und sie von innen heraus von der Krankheit der Sünde befreien und erneuern. In Port-Royal fand er ein ergiebiges Feld für sein Wirken. Seine Seelsorgerthätigkeit beschränkte sich nicht auf das Kloster. Männer in hervorragenden Lebensstellungen wurden von ihm bewogen, sich aus der Welt zurückzuziehen und in der Einsamkeit ein bußfertiges Leben aufzusuchen. Le Maître, ein berühmter Advokat und Staatsrat, von Richelieu für die höchsten Würden bestimmt, siedelte in die verlassene Abtei Port-Royal über, um in Schweigen und in Zurückgezogenheit die Sache vorzubereiten, die er eines Tages vor dem höchsten Richter zu führen haben würde. Andere Männer

von Ansehen folgten seinem Beispiel, so Claude Lancelot (1615—95), der vorzüglich der Pädagog von Port-Royal wurde, als man begann, sich dem Jugendunterricht zu widmen und die „Kleinen Schulen" (Petites écoles) zu gründen. Außer seinen Werken über Erziehung hat er Denkwürdigkeiten über das Leben von Saint-Cyran hinterlassen (1738). Einer der Lehrer von Port-Royal war auch Nicolaus Fontaine (1625—1709), der Sekretär und Freund von Le Maître de Sacy (1613—84), der in Port-Royal als Geistlicher wirkte (1648—61 und 1668—79), und dessen Hauptwerk eine neue Übersetzung der Bibel war (La Bible de Sacy, 1667).

Kurz nach 1655 wurden die Schulen von Port-Royal aufgehoben. Ungefähr fünfzehn Jahre hatten sie bestanden und während dieser Zeit viel Gutes gewirkt. Die Methode von Port-Royal ging mehr auf Erziehung und sittliche Bildung als auf glänzende unterrichtliche Ergebnisse aus. Zwei bekannte Werke sind aus diesen Schulen hervorgegangen: die Grammatik und die Logik von Port-Royal. Die „Allgemeine, vernunftgemäße Grammatik" (Grammaire générale et raisonnée, Paris 1660), von Arnauld und Lancelot, sucht zu beweisen, daß die Sprache auf den Gesetzen des vernünftigen Denkens beruhe. Diese logische Auffassung bleibt bis tief ins 18. Jahrhundert hinein, bis auf Condillac, lebendig und maßgebend. Von der Akademie oder wenigstens von Vaugelas trennten sich die Grammatiker von Port-Royal darin, daß sie nicht den „Gebrauch" schlechthin als höchsten Richter anerkannt wissen wollten, sondern nur den Gebrauch, über den die Vernunft Rechenschaft ablegen könne.

Berühmter noch als die Grammatik wurde die Logik von Port-Royal (La Logique ou l'art de penser, die Kunst zu denken, Paris 1662), von Arnauld und Nicole. Die Veranlassung dazu soll die Behauptung gewesen sein, die jemand einmal in Arnaulds Anwesenheit machte, daß man in vierzehn Tagen einen guten Teil der Logik zu begreifen und zu lernen vermöchte. Arnauld machte sich anheischig, in fünf Tagen zu lehren, was von der Logik wissenswert sei, und schrieb seinen Abriß der Logik, wozu später noch einige Abhandlungen kamen. Die Quellen, aus denen die Logik von Port-Royal geschöpft ist, sind die Dialektik von Petrus Ramus (1555), Montaignes „Art de conférer", Pascals Aufsatz „De l'esprit géométrique" und ganz besonders der „Discours de la méthode" von Descartes. Ja, die ganze Logik von Port-Royal ist eigentlich überhaupt nur eine Entwickelung der von Descartes aufgestellten vorläufigen Regeln. Aber anstatt diese wie Descartes zum Ausgangspunkt für eine ganze Philosophie zu machen, benutzt man sie hier nur, um darauf Betrachtungen über die Thätigkeit des Denkens zu gründen.

Pierre Nicole (1625—95) war Mitarbeiter an diesem kleinen erfolgreichen Buche gewesen. Sein Hauptwerk aber sind erbauliche Abhandlungen von unendlicher Breite und Weitschweifigkeit, die jedoch durch den milden und versöhnlichen Geist, der in ihnen herrscht, zum Herzen des Lesers sprechen. In ihnen verbindet sich, was für die religiöse Litteratur von Port-Royal überhaupt charakteristisch ist, die mystische Richtung mit praktischen Zielen. Von den Zeitgenossen wurden diese Essais (1671—79) mit Entzücken gelesen, und noch im 18. Jahrhundert war die Sammlung eines der verbreitetsten Bücher.

Das Wachstum der Gemeinde von Port-Royal erregte die Besorgnis der Jesuiten. Auch Richelieu sah es ungern, daß Saint-Cyrans Bestrebungen in der vornehmen Gesellschaft an Boden gewannen; er ließ unter einem politischen Vorwand den einflußreichen Priester 1638 verhaften und nach Vincennes bringen, verschaffte aber damit der Sache von Port-Royal nur neue Freunde und Anhänger. Inzwischen hatte Cornelius Jansen, der Bischof von Ypern (1585 bis 1638), in jahrelanger emsiger Arbeit die theoretische Grundlage für die praktischen Bestrebungen Saint-Cyrans geschaffen. Sein nachgelassenes Werk, der „Augustinus", verließ die

Presse im Jahre 1640. Das Aufsehen, das das Buch machte, war groß, der Name Jansenius bald in aller Munde: der „Augustinus“ war vielleicht das letzte lateinisch geschriebene theologische Werk, das unter den Gebildeten wie ein wichtiges litterarisches Ereignis wirkte, er entfachte einen Streit, der nicht so bald zur Ruhe kommen sollte. Da Jansenius der Überzeugung lebte, daß die ganze Wahrheit über die Gnade und die Prädestination bei Augustin zu finden sei, hatte er dessen Lehre zu erforschen und darzustellen gesucht und alle Einwendungen des Kirchenvaters gegen die Pelagianer und Halbpelagianer wider die Anhänger des Molina gewendet.

Augustin lehrt nach Jansen, daß sich der Mensch in einem doppelten Stand befunden habe, und daß es zwei Arten Gnade gebe. Unter der ursprünglichen Herrschaft der Unschuld war der Mensch völlig frei und die Gnade, die er damals hatte, seiner Freiheit untergeordnet: er konnte zwar ohne sie das Gute nicht thun, aber sie wirkte nicht auf ihn mit zwingender Gewalt; er mochte sie gebrauchen oder nicht. Es war derselbe Zustand wie der der Engel vor dem Falle. Diesen Stand beanspruchten die Molinisten nun auch für den gefallenen Menschen, aber nach Augustin ist der Mensch seit dem Sündenfall einer fortwährenden unheilbaren Gewohnheit, zu sündigen, unterworfen. Alle Thaten, die in diesem Stande vollbracht werden, sind Sünden, da die Quelle, aus der sie entspringen, vergiftet ist. Aus diesem Elend ist die einzige Erlösung die unfehlbar wirkende Gnade, die auf den Menschen herabsteigt. Sie allein kann den aus eigener Kraft bloß zum Bösen fähigen Willen emporrichten und zum Guten bestimmen. Nicht alle empfangen die Gnade: Gott gibt sie, wem er will, er ist sie keinem schuldig, denn alle sind gefallen, und er ist nur gerecht, wenn er ihnen nicht hilft und sie ihrem Elend überläßt. Die Prädestination, die Gnadenwahl, ist der ewige, unerforschliche Ratschluß, nach dem Gott sich entschlossen hat, aus den Sündern herauszugreifen, wen er will, und dem Begnadeten Hilfe zu verleihen, um im Guten auszuharren; ohne diese fortwährende, sich stets erneuernde, freiwillig geleistete Hilfe, die immer siegreich ist, kann der Mensch das Gesetz nicht erfüllen.

Daß diese Lehre in ihrer ganzen trockenen Erbarmungslosigkeit wieder hervorgezogen wurde, war der Kirche entschieden unbequem. Papst Urban VIII. verbot 1642, das Buch zu lesen, und gebot Stillschweigen über den Gegenstand, aber ohne Erfolg. Einige Jahre später legte der Syndikus der theologischen Fakultät der Sorbonne sieben (später fünf) Sätze vor, die gegen Jansen gerichtet waren, ohne daß er oder sein Buch genannt wurden. Die „Censur“ (Verurteilung) wurde beschlossen, aber vom Erzbischof von Paris unterdrückt. Auf Antrieb der Jesuiten ersuchten darauf französische Prälaten und die Königin-Regentin Anna den römischen Stuhl, ein Urteil in dieser Glaubenssache abzugeben. Papst Innocenz X. ernannte eine Kongregation zur Prüfung der fünf Sätze. Den Jansenisten wurde ihre Verteidigung erschwert, doch durften sie in feierlicher Sitzung dem Papste ihre Meinungen vortragen. Dann wurden in einer päpstlichen Bulle vom 9. Mai 1653 die fünf aus dem Buche Jansens gezogenen Sätze für ketzerisch, blasphemisch und fluchbeladen erklärt.

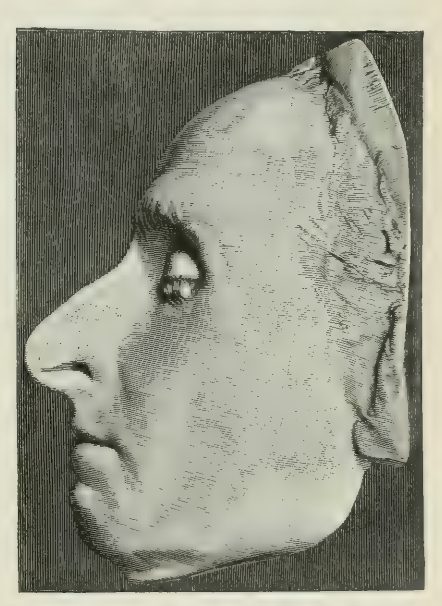
Die Jansenisten, an ihrer Spitze der Priester Dr. Antoine Arnauld (1612—94), der nach Saint-Cyrans Tode der Führer der Partei geworden war, leugneten, daß die fünf Sätze in Jansens „Augustinus“ enthalten seien. Alexander VII. bestätigte aber die Bulle seines Vorgängers und erklärte ausdrücklich, die fünf Sätze seien aus Jansens Buch gezogen. Es wurde von den Geistlichen die Unterschrift eines Formulars gefordert, worin sie bekannten, die Lehre Jansens sei eine Verdrehung der Lehre Augustins. Darauf entstand die Unterscheidung der Rechts- und der Thatfrage; man sagte: der Papst kann über die Lehre entscheiden (Rechtsfrage), aber ob die verurteilten fünf Sätze in Jansens „Augustinus“ enthalten seien oder nicht, darüber kann man verschiedener Meinung sein. Arnauld hatte durch sein Buch „Über das häufige Kommunizieren“ (De la fréquente Communion, 1643) einen Namen gewonnen und war schon 1641 gegen den Pater Sirmond, einen Jesuiten, aufgetreten, der behauptet hatte, „es sei uns nicht so sehr geboten, Gott zu lieben, als ihn nicht zu hassen“. Arnauld hatte nicht die Absicht,

den Weltleuten die Religion leicht zu machen, er wollte die Strenge und den Ernst der christlichen Pflichten einprägen und gegen jene Geistlichen ankämpfen, die den Sündern die Besserung zu bequem machten, „ihnen Kissen unter die Ellbogen schoben“. Aus den Kirchenvätern und der Tradition bewies Arnauld, daß dem Genuß des Sakraments die innere Bekehrung vorangehen müsse, der Beichte die wahre Reue, der Absolution die Zerknirschung des Herzens. Die Verdammung der Arnauldschen Schrift setzten die Jesuiten in Rom nicht durch, und so schien es, als ob die Jansenisten im Dogma verurteilt, in der Ausübung der Lehre, soweit sie die christliche Zucht und Sittlichkeit anging, siegreich bleiben sollten. Ein besonderer Fall aber veranlaßte Arnauld, auch in der Frage der Lehre offen hervorzutreten. Dem Herzog von Liancourt hatte nach abgelegter Beichte der Pfarrer von Saint-Sulpiz die Absolution verweigert, weil seine Enkelin in Port Royal erzogen werde und er einen Jansenisten beherberge. Sofort schreibt Arnauld den „Brief eines Doktors der Sorbonne an einen Herrn von Stande“ (Lettre d'un Docteur de Sorbonne à une personne de condition) und einen „Zweiten Brief an einen Herzog und Pair“ (Seconde Lettre à un Duc et Pair, 10. Juli 1655), der schon ein ganzes Buch ist und ihm den Vorwurf zuzieht, er bezweifele es, daß die „fünf Sätze“ im „Augustinus“ enthalten seien. Die Angelegenheit kommt vor die Sorbonne.

„Zwei Fragen sind zu prüfen, die eine ist die Thatfrage, die andere eine Rechtsfrage. Die Thatfrage ist, ob Herr Arnauld unüberlegt handelte, weil er in seinem zweiten Briefe gesagt hat, daß er das Buch von Jansenius genau gelesen und dennoch die von dem verstorbenen Papste verurteilten Sätze nicht darin gefunden habe, und daß er trotzdem diese Sätze verdamme, wo sie nur anzutreffen wären, auch im Jansenius, wenn sie drin ständen. Es handelt sich also um die Frage, ob er ohne Unbesonnenheit hat bezeugen dürfen, daß er daran zweifele, diese Sätze seien von Jansenius, nachdem die Herren Bischöfe erklärt haben, sie seien von ihm. . . . Einundsiebzig Doktoren verteidigen ihn und behaupten, er habe denen nichts anderes antworten können, die ihn in einer solchen Masse von Schriften fragten, ob er aufrecht hielte, daß diese Sätze nicht in dem Buche wären, als dies, daß er sie nicht darin gesehen habe, daß er sie aber gleichwohl verdamme, wenn sie drin wären. Einige sind noch weiter gegangen und haben erklärt, wie sehr sie auch danach gesucht hätten, sie hätten sie nie darin gefunden; ja sie haben sogar ganz entgegengesetzte Behauptungen darin gefunden. Sie haben darauf inständig darum gebeten, daß, wenn es einen Doktor gäbe, der sie darin gesehen hätte, er sie vorweisen möchte; das sei eine so leichte Sache, daß man sich ihrer nicht weigern dürfte, denn es wäre dies ein sicheres Mittel, sie alle zu widerlegen und Herrn Arnauld mit ihnen; aber man hätte ihnen die Erfüllung dieser Bitte immer nicht gewährt. So ist die Sache auf dieser Seite gegangen. Auf der anderen Seite fanden sich achtzig Weltgeistliche und einige vierzig Bettelmönche, die den Satz des Herrn Arnauld verdammt haben, ohne untersuchen zu wollen, ob das, was er gesagt hatte, wahr oder falsch wäre; auch erklärten sie, es handele sich gar nicht um die Wahrheit, sondern nur um die Verwegenheit seines Satzes. Nur funfzehn waren nicht für die Zensur, und sie nennt man Indifferente.“

So berichtet Blaise Pascal (1623—62; s. die Abbildung, S. 399) in dem ersten seiner „Kleinen Briefe“ (Petites Lettres, datiert vom 23. Januar 1656) über den Ausgang der Verhandlung. Mit weltmännischer Sorglosigkeit kommt er über die Thatsache hinweg, daß jemand da etwas nicht zu finden vermag, wo der Papst gesagt hat, daß es zu finden sei. Wichtiger erscheint ihm die Beantwortung der Rechtsfrage. Auch in der Sorbonne wurde man damit nicht so leicht fertig, aber Arnaulds Verurteilung war allerdings vorauszusehen. Mazarin wurde ungeduldig und wünschte die Geschichte aus der Welt geschafft zu sehen: sogar die Frauen redeten von nichts anderem, sagte er zum Herzog von Orléans. Aber die Fragen waren doch viel zu spitzig, um von der außenstehenden Menge verstanden zu werden. Daher schrieb Arnauld ein „Factum“, das die Laien über die Streitfrage aufklären sollte. Er hatte jedoch nicht den rechten Ton getroffen und wandte sich daher an Pascal mit den Worten: „Sie sind einer von

den witzigen Köpfen, Sie sollten es einmal versuchen!“ Pascal gehorchte: in achtzehn Briefen, die in ungleichen Zwischenräumen vom 23. Januar 1656 bis zum 24. März 1657 erschienen, behandelte er die Angelegenheit in einer so neuen, gründlichen und gemeinverständlichen Weise, daß die öffentliche Meinung für die Jansenisten gewonnen wurde. In der Sorbonne wurde die endgültige Verdammung (Zensur) über Arnauld am 31. Januar 1656 ausgesprochen. Arnauld mußte sich verborgen halten, weil man ihn sonst in die Bastille gebracht hätte, aber er war unausgesetzt litterarisch thätig. Seine Grammatik und seine Logik, seine „Vorschriften über das Studium der schönen Wissenschaften“ (Règlement pour l'étude des belles lettres) erschienen in dieser Zeit. Während des Clementinischen Friedens (1669—79) blieb er unbelästigt und wurde sogar Ludwig XIV. vorgestellt. Damals schrieb er mit Nicole die gelehrte Schrift über die „Gleichmäßige Fortdauer des Glaubens über das heilige Abendmahl in der katholischen Kirche“ (Perpétuité de la foi de l'Eglise catholique sur l'Eucharistie). Aber der Friedensbruch und die Feindschaft des Erzbischofs von Paris nötigten ihn von neuem, sich verborgen zu halten; er flüchtete in die spanischen Niederlande, wo er am 8. August 1694 starb.



Blaise Pascal. Nach der im Besitze des Herrn Prof. Gazier in Paris befindlichen Totenmaske Pascals. Vgl. Text, S. 398.

Boileau nannte Arnauld „den gelehrtesten Sterblichen, der je als Schriftsteller aufgetreten ist“, aber keines von Arnaulds zahlreichen Werken hat die litterargeschichtliche Wichtigkeit von Pascals „Kleinen Briefen“ erlangt. Im Jahre 1631 war die Familie Pascal nach Paris gekommen. Blaise wurde von seinem Vater, der ein tüchtiger Mathematiker und ein Freund des Descartes war, nach eigener Methode unterrichtet. Der Sohn zeigte bald eine wunderbare Begabung für die mathematischen Wissenschaften, während seine jüngere Schwester, Jacqueline, sich früh im Versemachen übte. Gleichzeitig mit Toricelli machte Blaise Versuche über den leeren Raum; er stellte barometrische Messungen an und verfaßte eine „Untersuchung über das Gleichgewicht der Flüssigkeiten“ (Traité de l'équilibre des liqueurs). Aber trotz seines gewaltigen Erkenntnistriebes dachte er ebensowenig wie Descartes daran, sich mit den zweifelnden Fragen des Forschers an die Überlieferungen des offenbarten Glaubens zu wenden. Erst als seit 1646 die Familie Pascal in nähere Beziehungen zu Port-Royal getreten war und Blaise die Schriften Saint-Cyrans und Arnaulds gelesen hatte, entschloß er sich, „dem ganz zu leben, was allein notthut“. Als man ihm indessen wegen seiner Kränklichkeit die Arbeit untersagte, trieb ihn Langeweile wieder in das „eitle und unnütze Leben der Welt“ hinaus, er erhob Einspruch, als nach dem Tode des Vaters (1651) die Schwester Jacqueline den Schleier nahm, und er versagte ihr die übliche Ausstattung. Er beabsichtigte, ein Amt zu kaufen und sich zu verheiraten. In dieser Zeit schrieb er vielleicht seine Abhandlung „über die Liebe“ (Passions de l'amour). Doch die weltliche Periode im Leben Pascals fand plötzlich ein Ende. Im November 1654 fuhr er mit seinem Viergespann spazieren; an der Brücke von Neuilly scheuten die Vorderpferde, es war

kein Geländer vorhanden, die Pferde stürzten in die Seine, aber die Stränge rissen, und die Hinterpferde mit dem Wagen blieben ruhig stehen. Dies Ereignis hatte eine starke Wirkung auf die zarte und reizbare Natur Pascals. Er entsagte fortan allen weltlichen Freuden und schloß sich an die „Einsiedler“ von Port-Royal des Champs an.

Dann erwies Pascal seinen Freunden von Port-Royal den wichtigsten Dienst durch seine als Flugblätter veröffentlichten „Briefe an einen Bewohner der Provinz von einem seiner Freunde“ (Lettres écrites à un provincial par un de ses amis), zuerst erschienen sie ohne Namen, später nannte sich ihr Verfasser Montalte. In den ersten vier „Provinzialbriefen“ wird die Angelegenheit Arnaulds und die Frage von der Gnade behandelt.

Natürlich war es Pascals Absicht, darzulegen, daß der „Jansenismus“ eine Einbildung sei, und daß man nichts anderes wolle als die Aufrechterhaltung der Lehre Augustins, die seit zwölf Jahrhunderten von der Kirche gebilligt werde. Aber er verleiht seiner Beweisführung dramatisches Leben, indem er sich für einen wißbegierigen Laien ausgibt, der sich von Molinisten, Thomisten und Jansenisten, von Jesuiten und Dominikanern unterweisen läßt, mit der Auskunft des einen zum andern läuft, immer wieder neue Zweifel hat und sich um neue Auskünfte und Erklärungen bemüht.

Die Jesuiten siegten freilich in der Frage des Dogmas: 1661 haben die Jansenisten selbst durch Annahme des Formulars Alexanders VII. stillschweigend, „um des Friedens willen“, anerkannt, daß die päpstliche Entscheidung über den Inhalt des Buches richtig sei. Die öffentliche Meinung dagegen betrachtete die Wirkung der „Provinzialbriefe“ als eine Niederlage der Jesuiten, denn Pascal brachte vom fünften Briefe an die Streitfrage auf das Gebiet der kirchlichen Zucht und der Moral, und während er in den späteren Briefen die Fiktion von dem wißbegierigen Laien fallen läßt, bemüht er sich zu beweisen, daß „in der Lässigkeit der Moral die Ursache der Auffassung der Gnade“, die er den Jesuiten zum Vorwurf macht, zu finden sei.

Sie „verderben die Sitten durch die Nachsicht und Gefälligkeit, womit sie Sünder und Verbrecher behandeln“. Autoren, die der Gesellschaft Jesu angehören, und aus denen namentlich Escobar seine „Moraltheologie“ (Theologia moralis, 1646) zusammengestellt hat, haben für alle erdenklichen Verfehlungen, Sünden und Verbrechen Gesichtspunkte gefunden, die den Priester in den Stand setzen, eine Abschwächung, Entschuldigung oder Lossprechung zu finden, wenn sich nur für irgend eine Auffassung eine annehmbare (probable) Meinung eines gewichtigen Autors anführen läßt. Diese Jesuiten verfolgen dabei gewiß nicht die Absicht, die Sitten zu vergiften. „Ach“, läßt Pascal einen von ihnen sagen, „unser höchstes Ziel würde es sein, keine anderen Grundsätze als die des Evangeliums in ihrer ganzen Strenge aufrecht zu erhalten; man kann nach der Strenge unserer eigenen Sitten urteilen, daß es mehr Herablassung als Absicht ist, wenn wir einige Lässigkeit bei anderen dulden. Wir sind dazu gezwungen. Die Menschen sind heutigentags so schlecht, daß wir zu ihnen gehen müssen, da wir sie nicht zu uns bringen können. Das Hauptziel, das sich unsere Gesellschaft zum Heil der Religion gesetzt hat, ist, niemand zurückzustoßen, um die Leute nicht ihrer Verzweiflung zu überlassen“ (6. Brief). Pascal entrüstet sich darüber, daß die Jesuiten mehr „Politiker“ als christliche Sittenlehrer sind. „Es ist die Besserung der Sitten nicht ihr einziges Ziel: das wäre eine schlechte Politik. Folgendes ist ihr Gedanke. Sie haben eine ausreichend gute Meinung von sich selbst, um annehmen zu dürfen, es sei nützlich und gleichsam erforderlich für das Wohl der Religion, daß ihr Einfluß sich überallhin ausbreite, und daß sie alle Gewissen lenken.“

Pascal ist nicht bloß damals, sondern auch später noch der Fälschung, der Verleumdung und der Lüge bezichtigt worden. Thatsächlich finden sich in seinen Briefen erzwungene Auslegungen, Übertreibungen und ungenaue Anführungen, aber wenn von den zahllosen beweisenden Stellen nur ein Zehntel bestehen bliebe, so hätte Pascal doch in der Hauptsache recht. Und in Wirklichkeit bleibt nach dem Abzug aller Irrtümer und Unrichtigkeiten eine geradezu erstaunliche Fülle von Beschönigungen, Abschwächungen und absichtlichen Verdrehungen lasterhafter Handlungen durch jesuitische Autoren übrig, die den sittlichen Zweck der Beichte und priesterlichen

Absolution zu gunsten eines höheren „politischen Interesses“ völlig aus dem Auge verlieren. Die oft die Grenzen der Albernheit und Verrücktheit überschreitende spitzfindige Rabulisterei Escobars und anderer Väter der moralischen Kasuistik war doch nicht bloß eine „Belustigung des Witzes“ (jeu d'esprit), die zu beurteilen war wie andere Hervorbringungen des preziösen Geistes: diese moralischen Traktate der Jesuitenväter und ihrer Gesinnungsverwandten hatten vielmehr denselben praktischen Zweck wie eine juristische Kasuistik, sie hatten das Ansehen wissenschaftlicher Lehrbücher. Es ist dabei gleichgültig, ob die Anwendung ihrer Anweisungen mit Recht oder mit Unrecht geleugnet wird: sicher ist in diesen zahlreichen, meist aus jesuitischer Feder geflossenen „moralischen“ Handbüchern ein Grundsatz gleichsam wissenschaftlich und praktisch festgestellt, den Tartuffe in die Worte faßt: „Es gibt Abfindungen mit dem Himmel.“ Der Einwand, den Pater Daniel erhob, daß man die Gesellschaft nicht für alle Schriften einzelner Mitglieder verantwortlich machen dürfte, mochte gelten für Dinge, die nicht in den Bereich der geistlichen Seelsorge fielen; doch für alle jene Traktate über Fragen der christlichen Sittlichkeit und Lebensführung, die einander ablösten, wiederholten, ausschrieben und in spitzfindiger Unterscheidung der Einzelfälle und „probablen“ Meinungen überboten, und die jede unsittliche Handlung, ja selbst die schlimmsten Verbrechen straflos erscheinen ließen, für diese ganze kasuistische Litteratur war ein Orden verantwortlich, der seine Angehörigen in strenger Zucht des Gehorsams hielt und als seine vornehmste Aufgabe die geistliche Führung der Menschen betrachtete. Schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts hatte Pasquier, 1642 und 1643 hatten Arnauld und die Universität von Paris diese verderbliche Moral gerügt: Pascal brachte nur vor die weite Öffentlichkeit, was den Geistlichen und Gelehrten längst bekannt war, und darum war die Wirkung seiner Schrift eine so gewaltige, so lange andauernde. Er selbst brach, als er schon einen neunzehnten Brief angefangen hatte, plötzlich ab: religiöse Bedenken bestimmten ihn zur Aufgabe seiner Polemik.

Die „Provinzialbriefe“ galten damals und später allen Beurteilern als das erste Meisterwerk der modernen französischen Sprache. Man hat gesagt, im Jahre 1656 habe die französische Sprache durch Pascal eine feste Form erhalten (fixé). Wenn überhaupt eine Sprache durch ein Buch „fixiert“ werden kann, so mag man diesen Ausspruch hier gelten lassen. Die mit Malherbe anhebenden Bestrebungen auf Ordnung, Klarheit, Regelmäßigkeit und Mäßigung finden ihren vollendeten Ausdruck in diesem Werke, dessen Meisterschaft sprachlicher Formgebung alle Eigenschaften vereinigt, in denen sich die natürlichen Anlagen des französischen Geistes am schönsten offenbaren: Heiterkeit, Feuer, Kraft, Sicherheit und Schärfe des Urteils, Geschmack und feines Gefühl.

Pascal hatte schon vor Beginn der Briefe (1653 oder 1654) den Plan gefaßt, eine groß angelegte Verteidigung des christlichen Glaubens gegen die Gottesleugner zu schreiben. Den ersten Entwurf dazu entwickelte die von Fontaine aufgezeichnete Unterhaltung über Epiktet und Montaigne mit Saci (Entretien de Pascal avec Saci sur Epictète et Montaigne), und weiter ausgeführt ist der Plan in dem Bericht über eine Unterredung Pascals mit seinem Neffen Périer (1658 oder 1660). Der Tod überraschte Pascal vor der Vollendung seines Unternehmens. In seinem Nachlaß fand man auf zahlreichen einzelnen Blättern ohne Ordnung aufgezeichnete Gedanken vor. Aus diesem Durcheinander von oft schwer zu entziffernden Zetteln mußten die Herausgeber ein lesbares Buch machen, denn der vollständige Abdruck, wie ihn nach der Urschrift Faugère 1843 dargeboten hat, wäre damals als eine Geschmacksverirrung verurteilt worden. Die Herausgeber Arnauld, Nicole und der Herzog von Roannez suchten Ordnung und Klarheit

in das Chaos zu bringen, sie ließen weg, was nicht unterzubringen war. Auch politische Rücksichten waren zu beobachten. Die Jesuiten hatten die „Provinzialbriefe“ noch nicht verschmerzt und vergessen, Mazarin war gestorben, König Ludwig XIV. hatte selbst die Herrschaft übernommen, und unter Clemens IX. war eine mildere Formel der Unterwerfung aufgestellt worden, wonach die Kurie sich im allgemeinen mit der Verdammung der fünf Sätze begnügte, ohne gleichzeitig die ausdrückliche Anerkennung zu verlangen, daß sie wirklich von Jansenius gelehrt worden seien. Jetzt mußte also jeder Anlaß zu neuem Streit vermieden werden. Pascals ältere Schwester, Madame Périer, mißbilligte dies Verfahren, konnte es aber nicht einmal durchsetzen, daß ihr „Leben Pascals“ (La Vie de Pascal) mit abgedruckt wurde. Erst die fünfte Auflage (1687) enthält dieses schöne Denkmal schwesterlicher Liebe und Verehrung. Dafür erschienen die „Gedanken“ (Pensées) 1670 mit der Billigung von drei Bischöfen, einem Archidiakonen und dreizehn Doktoren der Sorbonne.

Diese in den folgenden Ausgaben (bis 1687) noch vermehrten „Gedanken“ Pascals sind nicht die von ihm geplante Verteidigung und Rechtfertigung des katholischen Glaubens, aber die litterargeschichtliche Bedeutung des Buches, seine Beifall oder Widerspruch weckende Gewalt, seine erhebende und erschütternde Wirkung beruht doch auf dieser Gestalt, die ihm seine ältesten Herausgeber verliehen haben, und Schöpfungen der Willkür sind alle später gemachten Versuche, je nach dem religiösen Standpunkt des Herausgebers einen rechtgläubig-katholischen, einen protestantisch-reformierten oder einen skeptischen Pascal aus der ursprünglichen Überlieferung aufsteigen zu lassen. Pascal war niemals gesund gewesen, seit seiner Bekehrung steigerte er seine Leiden durch Selbstkasteiung, und die Ewigkeit wurde ihm wirklich ein Donnerwort, wenn er, unverwandt den Tod ins Auge fassend, sich angsterfüllt fragte, ob auch er einer der von Gott Erwählten sein würde. Und doch bezeugen die Innigkeit und Zuversicht seines Glaubens die Worte, die er seit einer Vision nach dem Vorfall bei Neuilly auf einem pergamentenen Zettel aufgezeichnet hatte, und die man nach seinem Tode in seinem Gewande eingenäht fand. Aber mit Schrecken und Mitgefühl beobachtete er die taumelnde Rastlosigkeit der Menschen, die in sich das Bewußtsein ihres Elends zu betäuben suchten und durch die Selbsttäuschung zerstreuender Betriebsamkeit geradezu ins Verderben liefen. Um sie aus dieser Täuschung zum Bewußtsein zu erwecken und ihnen den rechten Weg zum inneren Frieden zu weisen, legte Pascal Hand an sein großes apologetisches Werk. Weiteren Anstoß gab ihm dabei auch sein entschiedener Gegensatz zu dem heidnischen Moralisten Montaigne, der von des Menschen sittlicher Willenskraft überzeugt zu sein scheint, aber doch die Möglichkeit leugnet, die unbedingte Wahrheit zu erkennen. Gerade Montaignes zweifelnde Betrachtung des weltlichen Treibens ist Pascal ebenso willkommen wie der geistige Hochmut des Dogmatikers Epiktet. Denn der Zweifler versenkt den Menschen in das Elend der Ungewißheit, während der andere Philosoph ihn durch die Anerkennung seiner Verstandeskraft emporhebt. Hier bei dem Widerspruch zwischen der Größe und dem Elend des Menschen setzt Pascal ein. Wie Descartes durch den „methodischen Zweifel“ zur Seinsgewißheit des Bewußtseins als dem sicheren Ausgangspunkt seiner Philosophie gelangte, so bedient sich sein Schüler Pascal desselben Kunstgriffes, um zur Gewißheit des Glaubens durchzudringen. Denn der Widerspruch in der Menschennatur findet seine Lösung durch die Lehre von der Erbsünde; der Mensch ist groß, weil er vollkommen erschaffen war, er ist niedrig und elend, weil er gefallen ist. Die einzige Erklärung gewährt also eine Thatsache der Offenbarung. Der Glaube an sie erhebt zur inneren Evidenz, was die einander aufwiegenden Gründe für und wider das Dasein Gottes und der Ewigkeit nur als ein Spiel des Zufalls, wobei man „Kopf oder Wappen raten“ kann, oder als das mögliche Ergebnis einer Wette erscheinen läßt. Hier aber findet der Mystizismus selbst eine bestimmte Formel, deren der scharfe mathematische Kopf bedarf. Eine höhere Einsicht bringt die gemeinen Verstandeskräfte zum Schweigen vor der Stimme Gottes. Und nun wird gezeigt, daß die geschichtlichen Thatsachen des christlichen Glaubens allein mit dem inneren Bewußtsein des Menschen übereinstimmen. Alle die verschiedenen nichtchristlichen Religionen können nicht befriedigen, ihre Sittenlehre schreckt ab. Eine Religion, die dem Menschen Frieden geben soll, muß die Doppelnatur des Menschen erklären, muß ihn zur Achtung und zur Verachtung seiner selbst führen, zur Liebe und zum Hasse. Unter allen Völkern erregt eines, das der Juden, die Aufmerksamkeit des Menschen am meisten; dieses Volk wird durch ein einziges Buch geleitet, das seine Geschichte, sein

Gesetz, seinen Glauben enthält. Daraus erfährt der Mensch, daß er Gottes Werk, nach Gottes Ebenbilde geschaffen ist. Diese Thatsache scheint die Spuren der Größe, die an dem Menschen sichtbar sind, zu erklären, und durch den Fall Adams erklärt sich des Menschen Nichtigkeit und Elend. Der Mensch, der es müde geworden ist, Gott allein durch die Vernunft zu suchen, beginnt, die Heilige Schrift zu lesen. Diese enthält für ihn Tröstliches: die Verheißung des Erlösers und das Gebot der Liebe zu Gott als wesentlichen Inhalt des Glaubens. Es folgen dann die thatsächlichen Beweise für die Wahrheit der Religion: das Gesetz der Juden, die Glaubwürdigkeit des Moses, die Wunder des Alten Bundes. Nun geht Pascal zum Neuen Testament über; die Thatsachen des Alten Testaments werden durch die Person Christi bestätigt, seine Wunder und sein Leben, das Gebot der christlichen Liebe wirken überzeugend auf das Gemüt des Menschen. Pascal wäre hier nicht stehen geblieben; die erhaltenen Bruchstücke zeigen, daß er noch die Absicht hatte, die Gründung der Kirche zu behandeln, ihr Wachstum im Zeitalter der Apostel, die moralische Lehre und Übung. Es darf wohl auch als zweifellos angenommen werden, daß die Lehre von der Gnade den Abschluß des Werkes gebildet haben würde.

Bossuet hat die Gedanken dieser Apologie weiter ausgeführt, vor allem in seiner „Abhandlung über die Weltgeschichte" (vgl. S. 438). Die Geschichte der Menschheit als deren von der Vorsehung selbst bewirkte Hinleitung zum Christentum aufzufassen, ist der Grundgedanke, der Pascal und Bossuet gemeinsam ist. Pascal erscheint in seinen „Gedanken" weniger als Schriftsteller denn als Mensch. Dies verleiht den Fragmenten, als den Bekenntnissen eines scharfen Geistes und tiefen, aufrichtigen Gemütes, einen wunderbaren Reiz. Die bedeutende Intelligenz, die tiefe Kenntnis des menschlichen Herzens, der einfach große Ausdruck der Gedanken, die aus dem innersten Gemüt quellende poetische Anschauung: alles dies gibt dem Werk einen von seinem unmittelbaren Zweck unabhängigen litterarischen Wert.

---

2. Das Hôtel de Rambouillet und der preziöse Geschmack.

Die Forderungen der Reinheit und Klarheit, des Adels und der Feinheit, der Angemessenheit und Bestimmtheit, die sich seit Beginn des 17. Jahrhunderts in Dichtung und Beredsamkeit geltend machten, wurden nachdrücklich unterstützt durch die lebhafte Teilnahme, die Männer und Frauen von Rang und Geburt den litterarischen Angelegenheiten widmeten. Die Voreingenommenheit der Gelehrten, die alles Heil in der Nachahmung der Alten sahen, wich, als die Beziehungen der Schriftsteller zur vornehmen Gesellschaft enger wurden, einer mehr weltmännischen Auffassung, die sich nach Urteil und Geschmack der vornehmen Gönner richtete. Damit unterwarf man die Litteratur der Oberhoheit weiblichen Einflusses, denn in der Gesellschaft herrschte die Frau. Im Zeitalter der Valois waren die Frauen in die Schule der Humanisten gegangen, jetzt begaben sich die Gelehrten in die Schule der Frauen. Der Klassizismus wandelte sich um. Die Kenntnis der alten Sprachen war bei den Frauen jetzt weniger verbreitet als früher. Der Dichter durfte, wie Malherbe vorgeschrieben hatte, nichts sagen, was die Frauen nicht verstehen konnten. Für die vornehme Gesellschaft hätte nun wohl der Hof maßgebend sein sollen, aber seit Heinrich IV. war hierfür eigentlich kein günstiger Boden vorhanden. Er selbst hatte für höhere geistige Kultur kein Verständnis, sein derber Witz, seine freien Sitten ließen in seiner Umgebung keinen feineren geselligen Verkehr aufkommen. Seine Gemahlin, Maria von Medici, nach Heinrichs Tode (1610) Regentin des Staates, galt für schwerfällig und verstand sich nicht auf die Beurteilung französischer Geisteswerke. Ludwig XIII., kränklich, beschränkt, scheu und ängstlich, hatte nicht die freien Sitten, aber auch nicht die großen Eigenschaften seines

Vaters; seine einzige Leidenschaft war die Jagd. Seine Gemahlin, Anna von Österreich, besaß feines Gefühl für das Wohlanständige und Geziemende, aber sie war, im engen Geiste der spanischen Hofordnung erzogen, zurückhaltend und trat überhaupt erst nach dem Tode Richelieus und Ludwigs XIII. (1643) mehr hervor. Darum wurde nicht der Hof die Stätte, wo die Bestrebungen verfeinerter litterarischer und sozialer Kultur sich entfalten konnten, aber was der Hof nicht leistete, bot das Haus einer vornehmen Frau. Cathérine de Vivonne (geboren 1588), eine Tochter des Marchese Pisani, hatte nach ihrer Vermählung mit Charles d'Angennes, Marquis von Rambouillet, unterstützt von ihrer Tochter Julie, der späteren Herzogin von Montausier, einen Kreis um sich versammelt, in dem sich Feinheit und Galanterie, gute Sitte und zwangloser Verkehr, geistige Bildung und zärtliche Empfindsamkeit entfalteten. Das Haus Rambouillet wurde eine Versammlungsstätte für alles, was auf Bedeutung in der Gesellschaft Anspruch machte, es wurde der erste litterarische Salon Frankreichs.

Schon Malherbe fand hier für seine Bestrebungen Verständnis, denn die Erörterung grammatischer Feinheiten und Unterscheidungen, das Abwägen der Wörter und Wendungen war hier kein zu trockener Gegenstand der Unterhaltung. Cospeau, später Bischof von Aire, Richelieu, der Kardinal La Valette, der Herzog von Guise, der Marschall von Souvré, Charlotte von Montmorency, die Prinzessin Condé, die Herzogin von La Tremouille gehörten zu den frühesten Besuchern des Hauses. Die vertrauteste Freundin der Marquise war Angelica Paulet, „die schöne Löwin", die nach einer stürmischen Jugend bei der Marquise Zuflucht und Schutz gefunden hatte. Schöngeister wie Racan, Gombauld, Conrart, Vaugelas, Chapelain verkehrten hier schon, als die „Asträa" auf der Höhe ihres Ruhmes stand. Der neapolitanische Poet Marini, der gepriesene Meister der Antithesen, sinnreichen Vergleiche und Einfälle, wurde mit Ehren im Hôtel de Rambouillet aufgenommen. Antoine Godeau (1605—72), der „Zwerg Juliens", war zuerst der Liebling des Hauses; die glänzendste Zeit des Hôtel de Rambouillet aber begann, als Vincent Voiture (1598—1648) der privilegierte Schöngeist der Gesellschaft wurde. Dieser, der Sohn eines wohlhabenden Weinhändlers in Amiens, war durch den Grafen d'Avaux in die vornehme Gesellschaft eingeführt worden: ein Brief hatte ihn zuerst vorteilhaft bekannt gemacht, den er mit einer Übersetzung des „Rasenden Roland" an Madame de Saintot geschickt hatte.

Nie habe Roland, schreibt Voiture, ein schöneres Abenteuer bestanden als dieses, in die Hände der Frau von Saintot zu gelangen. Als er einst Karls des Großen Krone verteidigte, als er den Händen von Königen das Zepter entriß, erwarb er geringeren Ruhm als jetzt, da er ihre Hände küssen dürfe. Die Bezeichnung „der Rasende", wodurch er bisher in der ganzen Welt bekannt geworden wäre, möge sie nicht hindern, ihm diese Huld zu gewähren, „denn ich bin sicher, daß er bei Ihnen wieder zahm werden, und daß er, sobald er Sie gesehen hat, seine Angelica vergessen wird!"

Der Brief galt als Muster leichten und geistreichen Scherzes, und Voiture wurde der Liebling des Hauses. Die Vertraulichkeiten, die er sich herausnehmen durfte, bezeugen seine Briefe. Als er sich freilich einmal so weit vergaß, den Arm der Prinzessin Julie zu küssen, erinnerte man ihn daran, daß sich auf Voiture das Wort „roture" (bürgerlich) reime. Als Kammerherr Gastons von Orléans begleitete Voiture seinen Herrn 1629 nach Lothringen und Brüssel und wurde, als der Herzog sich mit Heinrich von Montmorency gegen Richelieu verband, Soldat und politischer Verschwörer. Der Anschlag mißglückte, Gaston unterwarf sich, floh nach Brüssel und schickte seinen Kammerherrn als politischen Agenten nach Madrid. Nach Paris zurückgekehrt, erwarb sich Voiture Richelieus Gunst durch einen Brief vom 14. Dezember 1636, in dem er sich über seine gewöhnlichen übertriebenen Schmeicheleien und Tändeleien zu einer Höhe geschichtlicher Auffassung erhob, die den Verdiensten des großen Staatsmannes wirklich gerecht wurde.

Nach Richelieus Tode war Mazarin sein Gönner, er wurde königlicher Kammerherr und erhielt einen einträglichen Posten, den er bis zu seinem Tode bekleidete.

Ist Balzac die Verkörperung des akademischen Geistes, so sind die Briefe Voitures der echteste Ausdruck und das unmittelbarste Erzeugnis des Geistes der litterarisch angeregten vornehmen Gesellschaft. Neben der feierlichen, glatten und abgerundeten Redekunst Balzacs steht sein vertraulicher und gefälliger Scherz, seine plauderhafte Liebenswürdigkeit als ebenbürtig anerkannte Blüte geistvoller Sprachbehandlung. Auch bei ihm macht allein die Einkleidung die Originalität des Schriftstellers aus. Außer hübschen Berichten über festliche Veranstaltungen und kleine gesellschaftliche Erlebnisse schreibt Voiture an seine Briefempfänger Lobeserhebungen und Schmeicheleien, und selbst bei scheinbarem Tadel und Widerspruch versteht er immer mit seltener Geschmeidigkeit den Ton zu treffen, der von ihm erwartet wird. Seine besten Briefe sind an die Frauen des Hauses Rambouillet gerichtet, an die Marquise und ihre älteste Tochter, an Fräulein Paulet, an Madame de Sablé und Fräulein von Bourbon. Voiture wurde bei Lebzeiten ein gefeierter Schriftsteller, ohne je etwas drucken zu lassen. Er arbeitete an einem Roman, als dessen Erfinderin Julie d'Angennes galt („Alcidalis et Zelide"), schrieb zahlreiche Gelegenheitsgedichte und erneuerte die Formen der Ballade und des Rondeaus in Ton und Sprache der alten Ritterromane und der Gedichte Marots. Als er gestorben war, gab sein Neffe Pinchesne eine Sammlung seiner Briefe und Gedichte heraus (1649).

Neben Voitures Schriften geben die Tragödien Corneilles, die Romane La Calprenèdes und der Scudéry und die gleichzeitige lyrische Dichtung einen Begriff von der geistigen Atmosphäre, in der dieser Kreis atmete, und von der Art seines Einflusses auf Litteratur und Gesellschaft. Die Frauen erwarteten von ihren Schöngeistern poetische Huldigungen. Natürlich mußten sich die Dichter verliebt stellen und sich der aus der Schäferdichtung bekannten Namen bedienen; hatte doch selbst der alte Malherbe Frau von Rambouillet unter dem Namen Arthenice oder Rodanthe als „teuerste Schöne" angesungen, „zu der seine entzückte Seele wie zu ihrem Polarstern aufblickte". Für diese verliebten Lob- und Huldigungsgedichte, sinnreichen Komplimente und schmachtenden Anbetungen bevorzugte man Formen, in denen man sich als geistvollen Sprachkünstler zeigen konnte.

Besonders beliebt war das Madrigal, die Einkleidung eines lobenden Gedankens oder Einfalls in ein galantes Epigramm. Der „große französische Madrigaldichter" war Antoine de la Sablière (1615—80), berühmt wurde aber die der ältesten Tochter des Hauses Rambouillet von Charles de Montausier (1619—90) dargebrachte „Guirlande de Julie" (1641). Dies in der Nationalbibliothek in Paris aufbewahrte Album enthält neunundzwanzig Blätter, von denen jedes mit einer Blume von Robert geschmückt ist, und zahlreiche Madrigale zum Preise Juliens. Außer Montausier selbst haben Arnauld d'Andilly, Chapelain, Colletet, Desmarests, Galeau und Pierre Corneille poetische Beiträge dazu geliefert. Ebenso waren die Rätsel, der Triumph des Abbé Cotin (1604—82), das Rondeau und die Ballade, vor allem aber das kunstreiche Sonett neu belebte Lieblingsformen der damaligen Gesellschaftslyrik. Als Meister des Sonetts galten Claude de Malleville (1597—1647), Jean Ogier de Gombauld (1590—1666) und Isaac Benserade (1612—1691). Berühmt wurde Benserades Wettkampf mit Voiture, der in einem Sonette „Uranie" feierte, während Benserade sein Liebeselend mit Hiobs Leiden verglich. Die Gesellschaft spaltete die Frage, welchem Gedicht der Vorzug gebührte, in die Parteien der „Jobelins" und „Uranisten". Die Dichtung wurde überhaupt ein unterhaltendes Gesellschaftsspiel. Nicht aus einfachem, natürlichem Gefühl oder gar aus tieferer

Seelenerregung quillt ein Born frischer Poesie hervor, sondern man bewies artiges Geschick und Kunstfertigkeit in der Vervielfältigung überlieferter Gedanken und Vorstellungen in reizvoller Form. Der Wunsch, in Nichtigkeiten originell zu sein, führte notwendig zu einer Geziertheit, die der nüchterne Malherbe gerade vermeiden wollte, während zugleich gewisse Wendungen zu immer wiederholten Gemeinplätzen wurden. Vor allem wünschte man im Hôtel de Rambouillet fein und vornehm zu empfinden und zu reden. Die Abneigung gegen das „Gemeine" (vulgaire) führte zum „Kostbaren", zum „Preziösen". Dies Preziösentum ist nicht im Salon der Marquise entstanden, sondern fand hier nur eine Heimstätte und einen Nährboden. Es war eine litterarische Krankheit, die Italien, Spanien, England und Frankreich zugleich heimgesucht hat, ein Erzeugnis der gelehrten und künstlerischen Bildung der Renaissance. Da man die Bedingungen, auf denen das Wesen der alten Dichtung beruhte, nicht wieder zu schaffen vermochte, legte man das Hauptgewicht auf die Nachahmung der Äußerlichkeiten, und wie in der neulateinischen Poesie sprachliche Erfindung und Kunstfertigkeit das Verdienst des Dichters ausmachten, so wurde auch bei den Dichtern in der Muttersprache bei fortschreitender Verfeinerung der gesellschaftlichen und litterarischen Bildung die Pflege kunstvollen und sinnreichen Gedankenausdrucks, ein Schwelgen in Bildern, Vergleichen und Umschreibungen ein Ziel künstlerischen Ehrgeizes. So entfaltete sich jene Stilart, die in Italien Marinismus, in England Euphuismus, in Spanien Cultorismus (Gongorismus), in Frankreich précieux genannt worden ist. Man wollte sich witzig, eigenartig, elegant ausdrücken. Die rednerischen Kunstmittel dienten nicht der Veranschaulichung des Dargestellten und der Anregung des Vorstellungsvermögens, sondern setzten Witz und Überlegung in Thätigkeit. Ausdrücke, die dem Hörer zu raten gaben, „Pointen" (concetti), bildeten nebst einer zierlichen und anmutigen Redeweise des Dichters Vorzüge.

Bald in ernster, bald in scherzhaft spielender Unterhaltung beschäftigte man sich im Hôtel de Rambouillet, wie in der Akademie, mit der Feststellung des „guten Sprachgebrauchs" (bon usage). Auch die Aufnahme neuer Wörter war eine wichtige Frage, oder man entschied, ob ein Wort zu den edlen oder unedlen Ausdrücken zu rechnen sei. Die Unterhaltung durfte aber nicht gelehrt, sondern nur vernünftig sein; „es gibt keinen Ort in der Welt", schreibt Chapelain an Balzac (1648), „wo man mehr gesunden Menschenverstand und weniger pedantisches Wesen antrifft". Die Marquise, eine frohe, verständige und feine Natur, ergötzte sich nicht bloß an „Spielen des Witzes" (jeux d'esprit), sondern erfreute sich auch am Genuß gehaltvollerer Werke. Der „Discours de la méthode" von Descartes fand in ihrem Salon verständnisvolle Beurteilung, und Corneille las hier seine Tragödien vor, ehe sie aufgeführt wurden. Selbst der nachmals berühmte Kanzelredner Bossuet erschien mit sechzehn Jahren im „blauen Salon" und improvisierte in so später Abendstunde eine Predigt, daß Voiture witzig bemerkte, er habe noch nie zugleich so früh und so spät predigen hören. Das Streben der Frauen dieses Kreises nach Verfeinerung der Sprache verband sich mit einer auf sittliche Veredelung zielenden Pflege erhabener und reiner Gefühle. Edelmut und Heldenhaftigkeit, Treue in Freundschaft und Liebe waren die Tugenden, die man am höchsten stellte. Aber die Beflissenheit, „sich von dem Gemeinen zu befreien" (de se dévulgariser), brachte die Gefahr nahe, jene über das Gewöhnliche sich erhebende preziöse Geschmacksrichtung sich anzueignen, die zu allerlei Förmlichkeiten und Verschrobenheiten ausartete. Gesellschaften, die sich das Hôtel de Rambouillet zum Muster nahmen, verfielen völlig dem erkünstelten Wesen, das als gesellschaftliche und litterarische Verkehrtheit von den Vernünftigen gerügt und verspottet wurde. Als die Wirren der Fronde die

Gesellschaft des Hauses Rambouillet zerstreuten (um 1650), war es vor allem Fräulein von Scudéry, die die litterarischen Überlieferungen des „blauen Salons“ erbte und fortführte. Ihre Sonnabendgesellschaften erlangten bald großen Ruf, Pellisson, Sarrazin, Godeau, Conrart, Chapelain waren ihre ständigen Besucher. Daneben gab es noch andere Salons, wo sich die Überlieferung der vornehmen Gesellschaft fortpflanzte, so bei Madame de Sablé und bei der „grande mademoiselle“, der Herzogin von Montpensier, in deren Dienst Segrais Sekretär war, und bei der Großes in der Kunst des litterarischen „Porträtmalens“ geleistet wurde. Die „Porträts“ kamen durch die Romane auf. Schilderungen äußerer und innerer Eigenschaften bestimmter Personen wurden in der Salonunterhaltung ein beliebtes Spiel. Die „Porträtsammlung“ (Recueil de portraits, 1656) der Herzogin von Montpensier und die fein ausgeführten Charakterbilder in den Denkwürdigkeiten eines La Rochefoucauld und Retz sind litterarische Zeugnisse dieser Zeitmode. Auch in der bürgerlichen Pariser Gesellschaft gab es preziöse Salons (ruelles), die von eifrigen schöngeistigen Besuchern (alcovistes) bevölkert wurden, ja von Paris breitete sich die Mode selbst über die Provinz aus.

Schon 1654 hat d'Aubignac vor den Gefahren gewarnt, die der Gesellschaft und Litteratur durch die Verbreitung des preziösen Geistes drohten. Der Geschichtschreiber und Verteidiger der Preziösen wurde dagegen Somaize (Antoine Baudeau). Sein „Großes Wörterbuch der Preziösen“ (Grand Dictionnaire des précieuses, 1660) besteht aus einem Verzeichnis von siebenhundert Personen unter antiken Namen und enthält reichen Stoff für die Kennzeichnung des Preziösentums, wie es war, als Molière mit seinen „Lächerlichen Preziösen“ (1659) hervortrat.

Somaize äußert sich auch über den litterarischen Charakter des Preziösentums: nach seinem achten Grundsatz muß eine Preziöse „anders reden als das Volk, damit ihre Gedanken nur von denen verstanden werden, die eine über der des gemeinen Haufens stehende Bildung besitzen“. Daher auch die häufigen Umschreibungen. Die Hand heißt „schöne Bewegende“ (belle mouvante), die Uhr das „Maß der Zeit“ (mesure du temps), der Lehnstuhl „Bequemlichkeit der Unterhaltung“ (commodité de la conversation), Thränen sind „die Perlen der Iris“, das Bett „das Reich des Morpheus“, der Mond „die Leuchte des Schweigens“.

Übrigens sind solche Ausdrucksformen, wie sie Somaize und Molière den Preziösen leihen, in den Werken, die den Geist des Preziösentums wiedergeben, wie etwa in den Romanen des Fräuleins von Scudéry, kaum anzutreffen. Dagegen finden sich bei Corneille hier und da Wendungen, die den von Somaize angeführten Beispielen auffallend ähnlich sind: der uneigentliche und umschreibende Ausdruck bleibt eine Besonderheit des höheren Stils auch bei den klassischen Dichtern Frankreichs, und manche Wendung preziösen Ursprungs hat sich dauernd behauptet.

3. Die erzählende Dichtung.

Es war begreiflich, daß sich die litterarisch tonangebende vornehme Welt noch immer für d'Urfés „Asträa“ begeisterte; aber das Hirtengewand vertauschten die neuen Romane dieser Zeit bald mit der geschichtlichen Verkleidung. Barclays lateinisch geschriebener Roman „Argenis“ (1621) mag durch seine ungemeine Verbreitung hierzu beigetragen haben. Dieses Werk, das in französischer Übertragung 1623 erschienen ist, läßt allerdings gegen den politischen Lehrzweck das galante Heldentum zurücktreten, war aber ein Muster der romanhaften Behandlung geschichtlicher Vorgänge. Der vielgelesene „Polexandre“ (1629 und umgearbeitet 1637) von Marin le Roy de Gomberville (1600—1674) ist freilich mehr noch ein mit

christlich moralischen Lehren durchsetzter Abenteuer- und Reiseroman, der zugleich an den „Amadis“ und an die spätgriechischen Romane erinnert.

Der Verfasser hat, wie er selbst sagt, für seine Erzählung Reiseberichte verwertet und sich bemüht, ferne Länder und die Sitten ihrer Bewohner treu wiederzugeben. Die Verbindung von Belehrung und Unterhaltung, von Geographie und Geschichte mit romanhaften Abenteuern ist hier durchgeführt. Das war neu und verschaffte dem Werk, das sonst ein von Abenteuern und Personen strotzendes Wirrsal von gespreiztem Stil ist, Erfolg.

Gomberville wird an litterarischer Bedeutung überragt von Desmarests de Saint-Sorlin (1595—1676), der einer der Poeten Richelieus (vgl. S. 414) und zugleich ein Freund des Hauses Rambouillet war. Für seinen galanten Roman „Ariane“ (1632) benutzte er ebenfalls Geschichte und Erdkunde: schon in seinen Anfängen ist der „historische“ Roman ein Kleid, das man sich aus dem Stoffe der Geschichte zurechtschneidet und nach Willkür mit abenteuerlichen und modernen Zuthaten verbrämt. Auf seine Höhe gelangt er mit den Erzählungen Gauthiers de Coste, Herrn de la Calprenède (1609—63), vor allem mit dessen Hauptwerk, der „Cassandre“ (1642—45, 10 Bände).

Dieses Werk besteht aus einer Reihe von Liebesgeschichten, die zur Zeit und in der Umgebung Alexanders des Großen, teilweise auch kurz nach seinem Tode spielen oder erzählt werden, und deren Träger ritterliche und galante Helden sind, die Oroondates, Lysimachus, Artaxerxes heißen, sowie hochsinnige und zartempfindende Frauen, die sich Statira, Roxane, Thalestris nennen. Plutarch, Quintus Curtius und Justinus gewähren den geschichtlichen Unter- und Hintergrund, und der beliebte Kunstgriff, daß einzelne Personen ihre Erlebnisse vortragen, stellt den Zusammenhang mit dem her, was früher und anderswo geschehen ist.

Der Inhalt dieses gut komponierten Romans verrät nahe Verwandtschaft mit den mittelalterlichen Ritterromanen, aber einzelne Motive erinnern auch an den griechischen Roman. Das stolze Selbstgefühl der weiblichen Personen, die Männlichkeit der Helden, ein vornehmer Zug idealer Großmut und Beständigkeit in dem Kampf der Pflichten, der Sieg der edleren Triebe über die niederen, alles dies stellt das Werk auf die sittliche Höhe der gleichzeitigen Tragödien Corneilles.

Ein zweiter, zwölfbändiger Roman Calprenèdes: „Cléopatre“ (seit 1647), schildert die letzten Kämpfe der römischen Republik und die Schicksale der ägyptischen Königin unter dem Beistande von Plutarch, Sueton, Velleius Paterculus und Josephus auf 4153 Seiten. Zuletzt, in dem unvollendeten „Faramond, histoire de France“ (französische Geschichte, 1661, nachträglich abgeschlossen von Pierre de Vaumorière), bleibt La Calprenède in der Heimat. Er hat hohe Achtung vor der geschichtlichen Überlieferung und schreibt mit Ernst und adliger Gesinnung, nicht bloß, um zu unterhalten. Nur wirft ihm Boileau nicht ohne Berechtigung die Gleichmäßigkeit seines Tones vor.

Die Vermischung von Geschichte und Erfindung im Roman fand Anklang. Zahlreiche geschichtliche Erzählungen tauchen in dieser Zeit auf, eine „Sophonisbe“, eine „Amalasuntha“, ein „Scipio“. Einen Nutzen hatte die Verwendung geschichtlicher Wirklichkeit im Roman: es wurde dadurch das Übernatürliche und Unwahre, das Zauber- und Wunderwerk der Ritter- und Hirtenromane beseitigt und einer von natürlichen Voraussetzungen ausgehenden Erzählungskunst der Weg geebnet. Eine wenig günstige Umformung erlitt indessen der geschichtliche Heldenroman zunächst durch das unermüdliche Fräulein von Scudéry: bei ihr wurden die geschichtlichen Namen und Thatsachen eine viel gemißbrauchte Verhüllung und Einkleidung moderner Personen und Vorgänge. Georges de Scudéry (1601—67) und seine Schwester Madeleine de Scudéry (1607—1701; s. die Abbildung, S. 409) waren in Havre geboren.

Frühzeitig verwaist, kam Madeleine mit ihrem Bruder, der unter Ludwig XIII. in Italien gedient hatte, um 1630 nach Paris, und ihre Herzensgüte, ihr lebhafter und gebildeter Geist erwarben ihr in der schöngeistigen vornehmen Gesellschaft Freunde. Bis zur Vermählung des Bruders (1651) lebten die Geschwister bei einander, und als Madeleine Schriftstellerin wurde, gab sie ihre Romane unter dem Namen von Georges, der wohl ihr Mitarbeiter war, in die Öffentlichkeit. Ihr erstes Werk: „Ibrahim, oder der erlauchte Pascha" (Ibrahim ou l'Illustre Bassa, 1641), war eine heroische Liebesgeschichte, wozu „der unsterbliche Heliodor und der große Urfé einzig als Vorbilder" dienten. Erst nach La Calprenèdes Vorgang holte sich Madeleine einen Stoff aus der Geschichte des Altertums: „Cyrus" (Artamène ou le Grand Cyrus, 1649—53, 10 Bände) führt den Leser ins Perserreich.



Madeleine de Scudéry. Nach einem Stich J. G. Wiels (Gemälde von Elisabeth Cheron), in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 408.

Die Erzählung besteht aus einer Unzahl heroischer und galanter Abenteuer, kleineren novellistischen Episoden, Entführungen, Gefangenschaften und endlosen Gesprächen, die die Auflösung der Verwickelung bis zum zehnten Bande hinschleppen. Die Verfasserin beruft sich wohl auf Herodot, Xenophon, Justin und Zonaras, aber unter dem leichten geschichtlichen Schleier verbirgt sie nicht die deutliche Beziehung auf Sitten und Menschen der vornehmen Welt, in der sie selber lebt. Im siebenten Bande erscheint die Gesellschaft des Hôtel de Rambouillet und die „Bildnisse" (portraits; vgl. S. 407) in diesem Romane sind überhaupt zahlreich. Für die Nichteingeweihten druckte man einen „Schlüssel", damit auch sie erkennen möchten, wie die Namen zu deuten seien.

Der dritte Roman der Scudéry, „Clölia" (Clélie, histoire romaine, 1654—60, 10 Bde.), ist das Meisterstück der Gattung.

Das rauhe Zeitalter der Tarquinier, in dem die Erzählung spielt, bildet natürlich einen lächerlichen und schreienden Gegensatz zu den feinen Sitten und zarten Gefühlen, die sich in den Gesprächen und Handlungen der im Roman auftretenden Personen offenbaren. Lucretia liebt heimlich Brutus, aber als sie Collatinus' Gattin wird, verletzt sie ihre Pflicht ebensowenig wie Pauline in Corneilles „Polyeukt". Bei aller Verliebtheit des Tones, bei aller galanten Spitzfindigkeit werden Anstand und gute Sitte gewahrt, anstößige Verhältnisse und Bedenken erregende Darstellungen kommen nicht vor.

Die Romane der Scudéry sind fortlaufende Gespräche und Unterhaltungen. Das höchste Lob, das die Dichterin einer ihrer Gestalten zu spenden vermag, ist, „daß sie ausgezeichnet Konversation zu machen versteht". Der vornehme gesellschaftliche Verkehr des Zeitalters spiegelt sich in der „Clölia" wider, und als Madeleine die Vertreibung der Tarquinier aus Rom darstellte, schwebten ihr die Unruhen der Fronde vor. Wie dort überall weibliche Einflüsse im Spiele waren, so ist auch im Roman die Galanterie die Triebfeder aller Handlungen. Brutus verjagt den König, um seine Geliebte zu rächen, Horatius Cocles wird aus Liebe zur Clölia zum

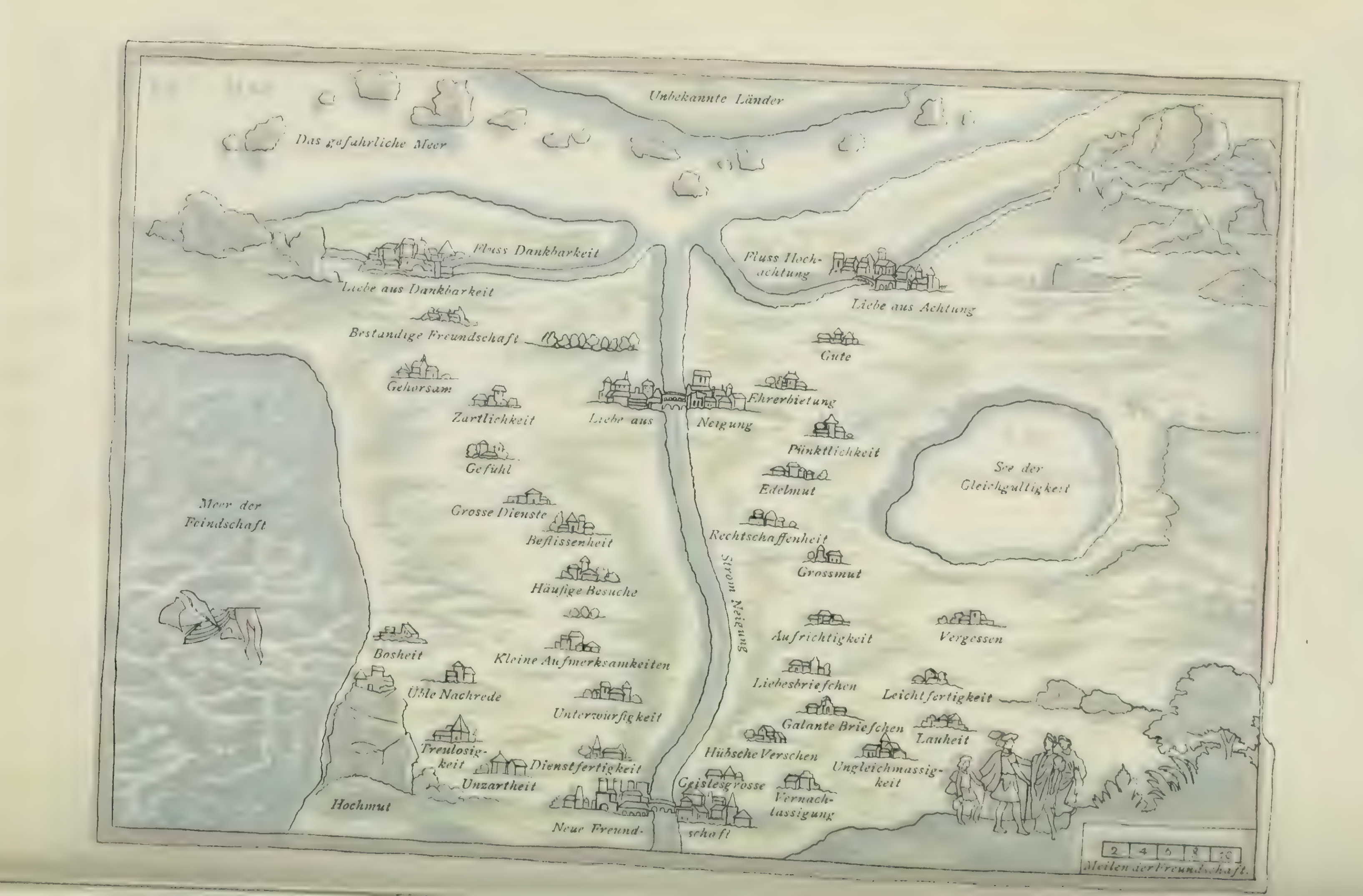
Helden. Zwischen Königlichen und Republikanern ist der Kampf ein ritterlicher. Zweikämpfe finden statt, man besucht einander, unterhält sich, Liebesbotschaften gehen hin und her. Die Damen schauen im Roman von den Zinnen der Mauern Roms den ritterlichen Spielen oder den Kämpfen zu, die vor den Thoren stattfinden; so standen sich am Tage von Saint-Antoine (2. Juli 1652) Turenne und Condé gegenüber, Mademoiselle (die Prinzessin von Montpensier) war von der Bastille aus Zeugin des Kampfes, während der junge König Ludwig XIV. mit seinem Hofe von der Höhe von Charonne die Streitenden beobachtete. Condé, aufs äußerste bedrängt, in Gefahr vernichtet zu werden, wurde von Mademoiselle gerettet, die mit ihrem Gefolge vornehmer Frauen aufs Stadthaus ging und den Marschall l'Hôpital und den Prevôt der Kaufleute bewog, Condé die Thore öffnen zu lassen und ihn mit dem Geschütz der Bastille zu unterstützen. Die „Clölia" enthält auch die berufene allegorische Geographie der Liebe (s. die beigeheftete farbige Tafel „Die Carte de Tendre (Landkarte der Liebe) u. s. w."

Neben dem heroischen Roman, der entschieden den größten Erfolg für sich hatte, war der Roman in Versen, das eigentliche Heldenepos, in jener Zeit gleichfalls eine vielgepflegte Dichtungsart. Meist wählte man einen geschichtlichen Helden aus ferner Zeit und besang seine Thaten in stolzen und prunkvollen Alexandrinern, die besonders reichlich bei Vergleichen und Beschreibungen aus der Feder des Dichters flossen. Ein „Geretteter Moses" (Moise sauvé, 1653), „ein heroisches Idyll" von Marc Antoine de Gérard, Herrn von Saint-Amant (1593—1660), machte den Anfang in der Reihe epischer Gedichte.

Vor allem aber fühlte sich Jean Chapelain berufen, den Franzosen ihre „Äneide" zu schenken, nachdem dies Ronsard nicht gelungen. Chapelain war glücklich in der Wahl seines Stoffes. Die Geschichte der Jungfrau von Orléans war von natürlichem poetischen, nationalen und religiösen Gehalt. Die Zeit des heldenhaften Mädchens lag nicht zu fern; wer sich für den „Cid" begeisterte, konnte auch für die „Pucelle" sein Herz schlagen lassen. Aber Chapelain war nicht zum Dichter berufen, „sein Gehirn zermarternd, reimt er wider Minervens Willen". Als der Herzog von Longueville von der Absicht des Dichters gehört hatte, die Jungfrau von Orléans zu verherrlichen, setzte er, als Nachkomme des Bastard von Orléans, Chapelain ein Jahrgehalt von 2000 Livres aus. Nach dreißigjähriger Arbeit erschienen von der „Pucelle" zwölf Gesänge (1656). Da man ein Meisterwerk ersten Ranges erwartet hatte, wurde das Gedicht in anderthalb Jahren sechsmal gedruckt, und man erfreute sich an der vorschriftsmäßigen Ausfüllung des epischen Gerüstes mit vollmündigen Versen, erhabenen Gefühlen und edlen Gesinnungen. Vernichtend wirkte erst Boileaus Kritik (3. Satire, 1665; 4. Satire, 1664). Sie richtete sich vornehmlich gegen Chapelains Stil und machte dem Dichter den Vorwurf, daß er weder Gefühl für die Angemessenheit des Ausdrucks noch Ohr für den Klang des Verses besäße.

Bereits vor der „Pucelle" kam „Alarich, oder das besiegte Rom" (Alaric ou Rome vaincue, 1654) des feurigen Georges de Scudéry heraus, eine Dichtung, die einen Vorfahren der Königin Christine von Schweden feierte und nicht geschrieben war, „die Kanaille zu ergötzen". Auch dieses Werk gehört zu den äußerlich erfolgreichen Dichtungen der Zeit, Boileau jedoch rügte an ihm vor allem die ermüdende Detailmalerei. Desmarests schrieb einen „Chlodwig" (Clovis, 1657), ein christliches Epos, bei dessen Umarbeitung (1673) er alles heidnische Götterwesen ausmerzte und durch christliche überirdische Gestalten ersetzte, was Boileau durchaus nicht billigen konnte.

Die epische Flut läßt dann noch immer nicht nach, aber zugleich findet schon in dieser Zeit der gespannte Ton, das hochtrabende Gebahren und der künstliche Aufschwung zu schönseliger


Unbekannte Länder
Das gefährliche Meer
Fluss Dankbarkeit
Liebe aus Dankbarkeit
Fluss Hochachtung
Liebe aus Achtung
Beständige Freundschaft
Gute
Gehorsam
Ehrerbietung
Zärtlichkeit
Liebe aus
Neigung
Pünktlichkeit
See der Gleichgültigkeit
Gefühl
Edelmut
Meer der Feindschaft
Grosse Dienste
Beflissenheit
Rechtschaffenheit
Strom Neigung
Grossmut
Häufige Besuche
Aufrichtigkeit
Vergessen
Bosheit
Kleine Aufmerksamkeiten
Liebesbriefchen
Leichtfertigkeit
Üble Nachrede
Unterwürfigkeit
Galante Briefchen
Lauheit
Treulosigkeit
Dienstfertigkeit
Hübsche Verschen
Ungleichmässigkeit
Unzartheit
Geistesgrösse
Vernachlässigung
Hochmut
Neue Freundschaft
2 4 6 8 10
Meilen der Freundschaft.





Die „Carte de Tendre“ (Landkarte der Liebe) aus dem Roman „Clélie“ (1654)



Daseinsauffassung seinen Widerspruch im komischen Roman und in epischen Gedichten, die das preziöse Wesen travestieren und lächerlich machen. Der komische Roman ist seinem Wesen nach viel mehr Wirklichkeitsdarstellung als der heroisch-sentimentale, aber in satirischer Absicht wirkt er auch zur Erzielung komischer Effekte mit denselben Mitteln wie die preziöse Dichtung. In dem besten, leider nicht vollendeten Werke dieser Art, in Paul Scarrons (1610—60; s. die Abbildung, S. 412) „Roman comique" (1651—57) ist dieser satirisch-parodistische Zug nicht zu verkennen. Scarron war verarmt und durch eine Krankheit zum Krüppel geworden. Er suchte daher seinen Erwerb mit der Feder. Ein Jahrgehalt der Königin Anna, deren „Kranken" er sich nannte, seine Komödien und andere Werke, deren Widmung vornehme und reiche Gönner ihm lohnten, gaben ihm so viel Vertrauen in seine Lage, daß er 1651 Françoise d'Aubigné, ein blühendes funfzehnjähriges Mädchen, die Enkelin des tapfern Agrippa, heimführte. Françoise hat als Gattin Scarrons vielleicht zu jener Bildung des Geistes und Weltkenntnis den Grund gelegt, die sie später als Frau von Maintenon zeigen konnte, nachdem Ludwig XIV. der Ehenachfolger des burlesken Krüppels geworden war, denn bei Scarron fand sich oft eine geistreiche und heitere Gesellschaft ein.

Der „komische Roman" schildert das Leben und die Abenteuer einer umherziehenden Schauspielertruppe im Nordwesten Frankreichs, in Le Mans und Umgebung. Neben den Komödianten erscheinen mit Laune und humoristischer Treue gezeichnete Charakterbilder des kleinstädtischen und provinzialen Lebens: der auf seine Amtswürde stolze Stellvertreter des Prévôt, der herrische Landjunker, der Parlamentsrat von Rennes, der als Schöngeist gelten möchte, der Kunstfreund, dessen Verehrung mehr den ausübenden Künstlerinnen als der Kunst gilt. Dieser Kunstfreund ist die komische Person des Romans, seine Eitelkeit macht ihn zum Opfer der Anschläge und Streiche eines abgefeimten alten Schauspielers. Anstatt der großen Heldenkämpfe und Schlachten der heroischen Romane gibt es hier Prügel in Dorfschenken. Der Humor ist derb und urwüchsig, unschicklich vielleicht im Sinne guter Lebensart, aber ohne die Leichtfertigkeit des „Francion" (vgl. S. 373). Neben der Schilderung thörichter und eitler Menschen, neben Foppereien, Betrügereien, Streitigkeiten und Prügeleien läuft eine die empfindsame Teilnahme befriedigende Handlung hin. Zwei ehrbare und schöne junge Mädchen sind bei den Schauspielern, von denen die eine der für ihren Bruder geltende Komödiant Le Destin verehrt, während die andere ein junger Edelmann liebt, der unter dem Namen Leandre die Truppe begleitet. Gleich Wesen höherer Art gehen diese Gestalten, ohne Anteil an den komischen Verwickelungen, durch den Roman. Endlich hat Scarron einige spanische Novellen in die Erzählung eingeflochten, einem Brauche folgend, der sich von der „Diana" und „Asträa" an in den Romanen lange behauptet hat.

Zum Zwecke komischer Nachahmung und spottender Umkehrung heroischer Motive und Episoden begonnen, wurde der Roman, über die litterarische Parodie hinauswachsend, zur Sittenschilderung. Die Begebenheiten, die Scarron erzählt, konnten wirklich um 1635 in Le Mans geschehen sein, die Helden stammen aus der Wirklichkeit, ja man hat neuerdings geglaubt, die lebenden Originale von Scarrons Schöpfungen nachweisen zu können. Es ist jedoch Übertreibung, zu behaupten, daß Scarron mit seinem „Roman comique" den Sittenroman in Frankreich geschaffen habe. Dazu steht das Werk künstlerisch zu tief: es ist doch nur ein lockeres Gefüge von einzelnen hübschen Schilderungen und drastischen Szenen ohne wirkliche Einheit.

Realistisch, wie Scarrons „Komischer Roman", ist die romanhafte Darstellung des eigenen Lebens von Tristan de l'Hermite (1601—55): „Der in Ungnade gefallene Page" (Le page disgracié, 1643). Unverkennbar ist hier der Einfluß des spanischen Schelmenromans. Ein anderes Buch, das viel Aufsehen erregt hat, die „Gallische Liebeschronik" (Histoire amoureuse des Gaules) von Roger de Rabutin, Grafen von Bussy (1618—93), beansprucht gleichfalls unter den komisch-satirischen Romanen dieser Zeit einen Platz. Es bereitete allen Freunden von Hofklatsch Vergnügen, denn unter leicht zu deutenden Namen erzählte der Graf von Bussy

in gewählter und einfacher Sprache die Liebschaften und den lockeren Lebenswandel zahlreicher Personen aus der Hofgesellschaft. Hier ist das Streben, aus der Wirklichkeit heraus zu gestalten, die Kunst boshafter Skandalsucht. Das Buch, anfangs handschriftlich verbreitet, ist gegen den Willen des Verfassers 1665 im Auslande (Lüttich) gedruckt worden.

Ein Vorläufer Jules Vernes war Cyrano de Bergerac (1619—55) mit seiner „Komischen Geschichte der Staaten und Reiche des Mondes" (Histoire comique des Etats et Empires de la Lune, 1656 oder 1659) und der „Geschichte der Staaten der Sonne" (Histoire des états du Soleil, 1662). Dieser Bericht über eine Reise nach Mond und Sonne ist weniger eine Satire als das Erzeugnis spielender Einbildungskraft, die sich daran ergötzt, die beiden Weltkörper, die uns täglich vor Augen stehen, in phantastisch-grotesker Ausbeutung irdischer Analogien mit Lebewesen und gesellschaftlichen Einrichtungen zu begaben. Die litterarischen Anregungen hierzu sind alt; man darf an Lukians „Wahre Geschichte", an Astolfs Mondreise im „Rasenden Roland", auch an Rabelais erinnern. Aber das unmittelbarste Vorbild hatte Cyrano in zwei englischen Werken, in John Wilkins' romanhafter „Entdeckung einer neuen Welt" (1638) und in Francis Godwins „Mann im Monde" (1638 erschienen, 1648 von Baudoin ins Französische übersetzt).



Paul Scarron. Nach einem Stich von Schmidt, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 411.

Auch die groteske, später burlesk genannte Dichtung scheint der Widerspruch gegen die preziöse Richtung erzeugt zu haben. Im Grunde aber besteht zwischen diesen beiden litterarischen Erscheinungen eine enge Verwandtschaft: das preziöse Wesen ist ein gesellschaftlich verkünstelter Idealismus der Erhabenheit, des Zartsinns und der äußeren Form, und die groteske Dichtung schöpft die Nahrung ihres Witzes nicht aus den Dingen selbst, sondern aus erkünstelten, der Wirklichkeit nicht entsprechenden Voraussetzungen; gemeinsames Kennzeichen beider Richtungen ist ihre Extravaganz; in dem Zeitalter, das unmittelbar der Entfaltung klassischer Blüte vorausläuft, und das sich den Forderungen verständiger Folgerichtigkeit und Angemessenheit nicht mehr versagt, ist doch der Geschmack am Phantastischen, Ungewöhnlichen und Widerspruchsvollen stark genug, um litterarisch als preziös oder grotesk eine Rolle zu spielen. Die groteske Dichtung, die „zwanzig Jahre lang die Hauptstadt infizierte" und, nach Boileaus Aussage, „ihre Ansteckung bis in die Provinz" trug, vermischt absichtlich Erhabenes mit Niedrigem, Kunstlosigkeit mit Kunst, alles der komischen Wirkung zuliebe. Sie ist ein litterarischer Parasit, der ohne Nährpflanze nicht leben kann: das komische Epos setzt das Heldenepos voraus, von deren Karikatur (Travestie)

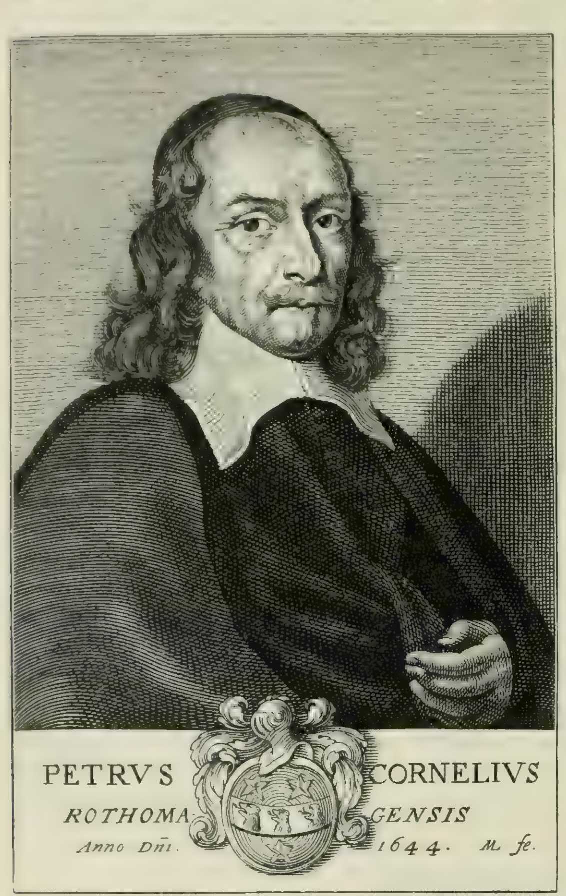
geht es aus. Schließlich war die bloße Form der burlesken Verse so beliebt, daß nach Pellisson sogar die Leiden des Heilands in „vers burlesques“ gebracht wurden.

Man mag Saint-Amants (vgl. S. 410) „Lächerliches Rom“ (Rome ridicule. 1643) als Vorläufer gelten lassen; eigentlich in Mode brachte die Burleske aber Scarron als Meister dieser Dichtungsart. In seinem „Typhon“ (Typhon ou la Gigantomachie, 1644) begann er damit, in freier Erfindung überlieferte Sitten, Vorstellungen und Thatsachen anachronistisch zu verdrehen, wenn er in komischen Kurzversen erzählte, wie die Giganten beim Kegelschieben Streit bekommen, eine Kugel ins Haus Jupiters fliegt und die venezianischen Gläser auf dem Kredenztisch zerbricht. Dann im „Virgil“ (Virgile travesti, 1648—52) ging er zur Travestierung einer vollendeten poetischen Vorlage über, indem er das Antike mit dem Modernen, das Erhabene mit dem Niedrigen, das Heldenhafte mit dem Alltäglichen vermischte und alles auf die verkehrte Seite drehte. Der Vers von acht Silben mit auffallenden und komischen Reimpaaren, die derben und nachlässigen Ausdrücke unterstützten die komische Wirkung. Aber das fortgesetzte Aufheften von travestierenden Arabesken auf einen gegebenen Grund ermüdet schließlich, und Scarron überließ es darum Späteren, seinen „Travestierten Virgil“ zu beenden. Nachahmer hatte er genug; burleske Verse flossen ja so leicht aus der Feder! Homer, Horaz, Ovid, Lukan wurden travestiert, und am selbständigsten unter Scarrons Nachtretern war Charles d'Assoucy (1604—79), der die Burleske noch hochhielt, als Boileau oder die allgemeine Übersättigung sie in Verruf gebracht hatten. Am anziehendsten sind die Darstellungen seiner eigenen Abenteuer in dieser Dichtungsform („Aventures de M. d'Assoucy“, 1677). Starken Anteil an der Überfülle burlesker Verse hatte der politische Streit jener Tage. Sehr viele der nach Tausenden zählenden Preßerzeugnisse der Fronde (1649—52) waren in dem burlesken Stil geschrieben, dessen oberflächliche Geschwätzigkeit den Leichtsinn der kämpfenden Helden und Heldinnen widerspiegelt. Scarron und seine Nebenbuhler wurden die wahren Publizisten der Fronde. Ihre burlesken Verse sollten nicht die Wahrheit verkünden, sondern über den Gegner Ironie, Sarkasmen und persönliche Angriffe ausschütten. Der Ton der Unterhaltung gibt auch diesen Erzeugnissen sein Gepräge, aber es ist nicht die Sprache des Salons, sondern die Sprache der Gasse. An Cynismus, Frechheit und beißendem Witz übertrifft Scarrons „Mazarinade“ (1649) gegen den berühmten Kardinal die übrigen poetischen Flugschriften.

4. Die Bühnendichtung.

Die wichtigste litterarische Thatsache dieser Zeit war die Begründung der nationalen klassischen Tragödie nach Form und Inhalt durch Pierre Corneille (1606—84; s. die Abbildung, S. 414). Dieser, der Sohn eines königlichen Advokaten und Forstmeisters, besuchte das Jesuitenkolleg seiner Vaterstadt Rouen und wurde 1624 Advokat. Eine Jugendliebe soll ihn zum Bühnendichter gemacht haben. Sein erstes Lustspiel: „Melite“, brachte er dem ausgezeichneten Schauspieler Mondory, der sich damals (1628—29) in Rouen aufhielt; dieser führte auf seiner eigenen Bühne im Marais zu Paris das Stück des jungen Anfängers auf, und der Erfolg der „Melite“, einer farblosen, etwas schäfermäßigen, aber anständigen Komödie, gab dem Dichter Mut. Corneille erschien gerade in Paris, als die vornehme Gesellschaft, an ihrer Spitze Richelieu, sich der Bühne mit lebhafter Vorliebe zuwendete. Alles sprach von den Regeln, und Corneille verfaßte also ein Stück von reicher, wirkungsvoller Handlung unter Beobachtung der Zeitregel:

„Klitander, oder die befreite Unschuld“ (Clitandre ou l'Innocence délivrée, gedruckt 1632), ein mißlungener erster Versuch, der berühmten Regel gerecht zu werden. Die vier folgenden Lustspiele: „Die Witwe, oder der bestrafte Verräter“ (La Veuve, 1633), die „Galerie des Justizpalastes“ (La Galerie du Palais, 1633), „Die Zofe“ (La Suivante, 1634) und „Der Königsplatz“ (La Place Royale, 1635) sind einander sehr ähnlich: Eifersucht ist in allen diesen Intriguenstücken die Triebfeder der Handlung. In der „Galerie des Justizpalastes“ tritt an Stelle der „Amme“ zuerst die „Suivante“ (die spätere Kammerzofe) als Vertraute.



Pierre Corneille. Nach einem Holzschnitt vom Jahre 1644. Vgl. Text, S. 413.

Ein Besuch Richelieus in Rouen (1634) brachte Corneille in persönliche Berührung mit dem Kardinal; diesem lag ja die Bühne besonders am Herzen. Er ließ La Mesnardiere eine Theorie der dramatischen Kunst (Poétique, 1640) ausarbeiten, auch die erst lange nach Richelieus Tode veröffentlichte „Theaterpraxis“ (Pratique du théâtre, 1657) vom Abbé d'Aubignac (1604–72) entstand auf seine Anregung. In seinem Palast hatte sich der Kardinal ein eigenes Theater erbaut, und es wurden dort Stücke aufgeführt, als deren Mitverfasser er gelten durfte. Er sorgte wenigstens dafür, daß diese Stücke „in den Regeln“ geschrieben wurden. „Mirame“, das Werk, woran Richelieus Anteil besonders groß gewesen sein mag, wurde mit bedeutendem Aufwande von ihm in Szene gesetzt. Bei der Aufführung erregte ihn der gespendete Beifall so freudig, daß er sich weit über die Brüstung seiner Loge lehnte und mit der Hand den Lärm beschwichtigte, um die Aufmerksamkeit auf die folgenden, noch schöneren Stellen zu lenken. Um der Komödie zu einem schnelleren Fortschritt zu verhelfen, nahm er verschiedene Dichter zu gemeinschaftlicher Arbeit in seinen Dienst, Boisrobert, Colletet, L'Estoile, Rotrou und Corneille. Der Plan des Stückes wurde allen mitgeteilt, und jeder erhielt den Auftrag, einen Akt zu verfassen. Jean Chapelain gab dazu kritischen Rat. So entstanden die Werke der „fünf Autoren“ (cinq auteurs); jedoch eine lange Dauer war Richelieus Dichterverein nicht beschieden. Diese Thätigkeit konnte vor allem Corneille nicht behagen: er zog sich nach Rouen zurück und wandte sich dem ernsteren Drama zu. Ganz hat er jedoch das Lustspiel nicht aufgegeben: er schrieb noch „Die komische Täuschung“ (L'Illusion comique, 1636), ein phantastisches Werk, das vielleicht gerade deshalb begeistert aufgenommen wurde.

Der Zauberer Alkandre zeigt durch seine Kunst dem Bürger Primadant, wie dessen verschollener Sohn Clindor in eine gefährliche Entführungsgeschichte verwickelt wird und an einem fremden Hofe Zuflucht sucht, wo ihn die Eifersucht des Fürsten töten läßt. Nach diesem tragischen Schluß erblickt Primadant seinen Sohn auf einmal mit anderen Personen um einen Tisch, im Begriffe, Geld zu zählen; alle von ihm geschauten Vorgänge waren Szenen eines Schauspiels gewesen, denn Clindor war Komödiant geworden und teilte jetzt mit seinen Kameraden die Tageseinnahme.

Die Fortschritte, die das Lustspiel in den Werken Corneilles macht, waren größere Zeitgemäßheit der Sprache und der geschilderten Sitten, größere Anständigkeit im Vergleich zu den früheren Komödien. Corneille sagt: „Die Komödie ist nur ein Bild unserer Handlungen und Reden, und die Vollkommenheit der Bilder besteht in der Ähnlichkeit." Seine Personen sollen wie feingebildete Leute (en honnêtes gens) reden. Die Erfindung ist dürftig, die Charakteristik farblos. Erst der „Lügner" (Le Menteur, 1643) war ein „Charakterlustspiel". Hier handelte es sich weniger um ein verwickeltes Liebesspiel zwischen „anständigen Leuten", als um die Ableitung der szenischen Vorgänge aus dem Charakter des Titelhelden. Aber das Stück ist eine Bearbeitung der „Verdächtigen Wahrheit" (La Verdad sospechosa, 1634) des Spaniers Juan d'Alarcon nach den Regeln und Sitten der französischen Bühne. Corneille ersetzte die spanischen Namen der Vorlage durch französische Theaternamen, veränderte hier und da die Motivierung, kürzte und ließ weg, was sich in den Rahmen der Zeit- und Ortseinheit nicht fügte. So ist die Führung der Handlung nicht besser, aber die Charakterzeichnung feiner, die Sprache gefeilter und sorgfältiger als im spanischen Urbild. Freilich dessen frische Ursprünglichkeit ist verloren gegangen. Der Versuch, nach einer spanischen Komödie von Lope de Vega das Stück als „Fortsetzung des Lügners" (Suite du Menteur, 1644) weiterzuführen, mißglückte.

Noch einmal erscheint dann Corneille als Lustspieldichter mit dem „Don Sancho" (1650). Er nennt das Stück eine „heroische Komödie", ein Ausdruck, der eine Art Ersatz für das ungebräuchlich gewordene Wort Tragikomödie war.

„Don Sancho" ist ein Wiedererkennungsstück mit glücklichem Ausgang. Der Held ist ein Unbekannter, „der Gentleman genug ist, um von zwei Königinnen geliebt zu werden". Die Ungleichheit des Standes hindert sie daran, ihm all das Gute zu erweisen, das sie möchten, bis ein Biedermann aus den Wolken fällt und das Geheimnis der Geburt enthüllt, wodurch Don Sancho Gatte der einen, Bruder der anderen Königin wird. Dies Lustspiel mit seiner rührenden Handlung, seinem Widerstreit zwischen Standesehre und Liebe, Tugendadel und Geburtsvorurteil ist fast schon ein bürgerliches Schauspiel im Sinne des 18. Jahrhunderts.

Corneille war doch vor allem berufen, der „Vater der französischen Tragödie" zu werden. Sein erstes Trauerspiel: „Médée" (1635), war ein Abklatsch von Senecas gleichnamigem Schulstück, dann aber behandelte der Dichter einen ernsteren Stoff, wo ihn keine klassische Überlieferung band, und schuf aus der Fülle des eigenen Herzens und heraus aus der Gefühlswelt seiner Zeitgenossen jenes Werk, das ihn mit einem Schlage auf die Höhe der Meisterschaft brachte. Die Annahme, daß ein Freund Corneille auf die spanische Bühne aufmerksam gemacht habe, scheint kaum nötig, denn die spanischen Dichter wurden damals in Frankreich viel gelesen, und man hatte schon gelernt, aus ihrem Reichtum der eigenen Armut an Erfindung aufzuhelfen. Die Tragikomödie „Cid" (1636) ist hervorgegangen aus den „Jugendthaten des Cid" (Mocedades del Cid) von Guillen de Castro (1559–1621). Die Herkunft des Vorwurfes, der glückliche Ausgang der Handlung, die Absicht, sich der Kritik gegenüber eine gewisse Freiheit zu bewahren, hat Corneille bestimmt, das Stück zunächst „Tragikomödie" zu nennen, obwohl er darin die Regel der vierundzwanzig Stunden streng beobachtete.

Don Rodrigo, als Besieger der Mauren später Cid (der Herr) genannt, liebt Chimene, die Tochter des Grafen Don Gormas; die Väter selbst beabsichtigen, die beiden jungen Leute miteinander zu

vermählen. Als aber für den Thronfolger ein Erzieher gewählt werden soll, ist Don Gormas der Nebenbuhler von Rodrigos Vater Don Diego. König Ferdinand zieht dem blühenden Mannesalter des Don Gormas den greisen Diego vor. Gormas reißt der Zorn zu einer thätlichen Verunglimpfung des alten Helden hin. Don Diego ist zu schwach, um den Kränker seiner Ehre bestrafen zu können, aber Ehre und Kindespflicht überwinden im Herzen des Sohnes die Liebe: er tötet den Grafen. Dadurch vergeht er sich gegen den König, das Vaterland und Chimene. Diese weiß, daß ihr Geliebter nicht anders handeln konnte; sie bewundert und liebt ihn, aber es ist ihre Pflicht, seine Bestrafung beim Könige durchzusetzen. Rodrigo versenkt das Bewußtsein, Chimene verloren zu haben, in thatenlosen Schmerz. Da ermahnt ihn sein Vater, sich durch mannhafte That über seinen Liebeskummer zu erheben, das Vaterland vor den Mauren zu retten und sich dadurch den König zu verpflichten. Rodrigo wird nach schnellem Sieg über die Feinde als Held gefeiert, aber zwischen den Liebenden steht der Schatten des Gormas. Chimene weist, als Rodrigo ihr sein Leben darbietet, dies Opfer zurück, der König aber ordnet einen Zweikampf an zwischen Rodrigo und Sancho, der mit Chimenens Billigung ihre Sache verficht. Der Cid siegt, aber Chimene macht man glauben, er sei gefallen: da verrät sie ihre innersten Gefühle, und der König befiehlt ihr, dem Sieger die Ehe zu geloben. Um ihr Widerstreben gegen sein Gebot zu überwinden, bewilligt ihr der König eine Frist, in der Rodrigo durch neue Heldenthaten ihrer würdiger werden soll. „Laß die Zeit für dich wirken“, sagt er zu Rodrigo, „deine Tapferkeit und deinen König!“

Der „Cid“ war das erste Werk der tragischen Bühne Frankreichs, durch das ein voller Strom warmen Lebens flutete. Denn nicht erstorbene Anschauungen oder mittelalterliche Vorurteile erzeugen den Widerstreit zwischen Leidenschaft, natürlicher Pflicht und dem harten Ehrengesetz, der die Handlung bewegt, sondern Ideen, die auf das vornehme Leben noch mit zwingender Macht wirkten: jeder fühlte selbst die tragische Notwendigkeit, die den Helden zwang, sein Teuerstes der Ehre seines Namens zu opfern. In dieser lebenswahren tragischen Handlung bewegten sich aus dem Geiste ihrer Zeit geborene Charaktere: vor allem war Chimene eine neue und eigenartige Schöpfung, aus der zurückhaltenden und in ihr Schicksal ergebenen Gestalt des Spaniers war ein leidenschaftlich und zärtlich liebendes Mädchen geworden, das, zugleich stolz und sich seiner Würde und Standespflicht bewußt, selbständig denkt und handelt. Im übrigen freilich stand Corneille in Schuld bei Guillen de Castro: für das Lebensvolle des Vorwurfs, für die einzelnen Motive und öfter selbst für den poetischen Ausdruck. Er hat einzelne Gestalten und Auftritte der ursprünglichen Handlung fallen lassen, aber im wesentlichen blieb nach Entfernung der entbehrlichen Zwischenglieder der Aufbau unverändert. Dem französischen Dichter kam es vor allem darauf an, ein regelmäßiges Stück zu schreiben, wo die Ortseinheit wenigstens annähernd, die Regel der vierundzwanzig Stunden genau gewahrt blieb. Dies hatte zur Folge, daß er die einzelnen Begebenheiten über die Grenze äußerer Unwahrscheinlichkeit hinaus zusammendrängte, denn von einem Nachmittag zum andern beleidigt Don Gormas den Alten, rächt Rodrigo seinen Vater, fordert Chimene Sühne, besiegt der Cid die Mauren, überwindet er seinen Gegner im Gottesurteil und zwingt der König Chimene, dem Cid ihre Hand zu verheißen.

Zu einer von keinem Zeitgenossen und Vorgänger erreichten Höhe erhob aber Corneille sein Drama durch die Vorzüge seines poetischen Stils. Die Kraft, der Schwung, der Wohllaut seiner Verse mußten hinreißend wirken. Selbst der für unser Empfinden zu taktmäßige Fortschritt der Rede, die zahlreichen Wort- und Gedankenantithesen, die zuweilen auftauchende, dem spanischen Original verwandte preziöse Gesuchtheit des bildlichen Ausdrucks, alles das erhöhte nur nach dem Urteil der Zeitgenossen den poetischen Glanz des Werkes. Aber die Nebenbuhler Corneilles, die gelehrten Kenner und Richelieu konnten den „Cid“ nicht durchaus billigen. Der Beleidiger Don Diegos weist in einer Szene des Stückes jeden Vergleich zurück, denn

> Die Folge hat gewöhnlich ein Vergleich,
> Daß er die Ehre zweien raubt statt einem.

Übertragung des umstehenden Textes.[1]

[. . . .] quoy que pour (se bien ressentir de) *venger* la mort de son Pere, elle deust faire plus que Rodrigue n'auoit fait pour venger l'affront du sien, puisque (l'honneur de) son sexe exigeoit d'elle vne seuerité plus grande, et qu'il n'y auoit que la mort de Rodrigue qui peust expier celle du Conte, poursuit laschement cette mort, craint (d'obtenir sa condamnation) *d'en obtenir l'arrest,* et (se souuient trop qu'elle est amante c'est-a-dire n'a pas asses de soin de son honeur) *le soin qu'elle deuoit auoir de son honneur cede entierement au souuenir qu'elle a de son amour.* Si maintenant on nous allegue pour sa deffence que cette passion de Chimene, que nous trouuons mal conduitte, a esté le principal agreement de la Piece, et (la chose) *ce* qui luy a excité le plus d'applaudissemens, nous respondrons que ce n'est pas (qu'elle soit bonne, considerée comme partie integrante [essentielle] du sujèt, et employée dans un Poeme dramatique mais seulement que considerée [que regardée] comme une passion separée et independante de toute autre chose [ces agitations de ses mouuemens sont...], elle est pleine de tendresses non affectées [naiues et sentimens] et capables d'esmouuoir par la beauté de son [leur] expression) *pour ce qu'elle est bonne, mais pour ce qu'elle est heureusement imitée et que ses puissans mouuemens joints a ses viues et naïues expressions sont bien capables de faire estimer ce qu'en effect seroit estimable si c'estoit vne piece separée, independante de ce Poeme (Drame) et qui ne fust point vne partie d'vn tout que ne la peut souffrir.*[2] *Et enfin nous disons qu'elle a assés d'esclat et de charmes pour auoir fait oublier les regles a ceux qui ne les scauent gueres bien ou a qui elles ne sont gueres presentes.*

En suitte de cet Examen l'Observateur (vient a faire) *fait* l'Anatomie du Poème, (et a en parcourir le détail,) pour en monstrer [. . . .]

[. . . .] freilich, um den Tod ihres Vaters (recht schmerzlich zu empfinden) zu rächen, müßte sie mehr thun, als Rodrigo gethan hätte, um die Beschimpfung seines Vaters zu rächen, denn (die Ehre ihres Geschlechtes) ihr Geschlecht würde von ihr eine größere Strenge verlangen, und nur der Tod Rodrigos könnte den des Grafen sühnen; aber sie betreibt seinen Tod nachlässig, fürchtet, (seine Verdammung zu erlangen) seine Verurteilung zu erlangen, und (erinnert sich zu sehr daran, daß sie liebt, d. h. sie sorgt sich nicht genug um ihre Ehre) die Sorge, die sie für ihre Ehre haben müßte, weicht völlig zurück hinter der Erinnerung, die sie an ihre Liebe hegt. Wenn man uns jetzt zu ihrer Verteidigung vorhält, daß diese Leidenschaft Chimenens, die wir für ein schlechtes Benehmen halten, der Hauptreiz des Stückes gewesen ist, und (der Gegenstand) das, was ihm am meisten Beifall verschafft hat, so werden wir antworten, daß (sie nicht gut sei als untrennbarer [wesentlicher] Teil des Gegenstandes und in ihrer Verwendung in einem dramatischen Gedichte, sondern nur betrachtet [angesehen] als eine für sich bestehende und von jeder anderen Sache unabhängige Leidenschaft. [Die Erregungen dieser Bewegungen sind...]. Sie ist voll gut nachgeahmter [natürlicher] Zärtlichkeiten und Gefühle, die durch die Schönheit ihres Ausdruckes zu rühren fähig sind) dies nicht der Fall ist, weil sie gut ist, sondern weil sie trefflich nachgeahmt ist, und weil ihre mächtigen Regungen in Verbindung mit lebhaften und natürlichen Ausdrücken wohl fähig sind, das schätzen zu machen, was in der That schätzenswert wäre, wenn es ein Stück für sich, von diesem Gedicht unabhängig wäre, und wenn es nicht ein Teil eines Ganzen wäre, das sie nicht ertragen kann. Und endlich werden wir sagen, daß sie Glanz genug besitzt und Reiz, um die Regeln in Vergessenheit zu bringen bei denen, die sie nicht genau kennen, oder bei denen, die sie überhaupt nicht gegenwärtig haben.

Nach dieser Prüfung zergliedert der Beobachter das Gedicht (geht der Beobachter daran, das Gedicht zu zergliedern) (und es im einzelnen durchzunehmen), um zu zeigen [. . . .]

---

[1] Runde Klammern = Gestrichenes; Kursivdruck = Ersatz des Gestrichenen.

[2] Hierzu die Randbemerkung Richelieus: bon mais se pourrait mieulx exprimer (gut, ließe sich aber besser ausdrücken).

quoy que pour venger la mort
de son Pere elle deust faire plus que Ro=
drigue n'avoit fait pour venger l'affront du sien, puis=
que son sexe exigeoit d'elle
une severité plus grande, et qu'il n'y avoit
que la mort de Rodrigue qui peust expier
celle du Comte, poursuit laschement cette
mort, craint d'en obtenir l'arrest,
et le soin qu'elle devoit avoir de son honneur
cede entierement au souvenir qu'elle a de son
amour. Si maintenant on nous allegue
pour sa deffence que cette passion de Chi=
mene, que nous trouvons mal conduitte,
a esté le principal agreement de la Pie=
ce, et ce qui luy a excité le plus
d'applaudissemens, Nous respondons que
ce n'est pas +++

bien mais se pouvoit mieux exprimer

+++ que ce n'est pas pource qu'elle est bonne mais pource qu'elle est heureusement imitée, et que ses puissans mouvemens joints a ses vives et naïves expressions sont bien capables de faire estimer ce qu'en effet seroit estimable si c'estoit une piece separée independante de ce Poeme et qui ne fust point une partie dont tout

En suitte de cet Examen l'Observateur fait l'Anatomie du Poeme, pour en monstrer

qui ne la peut souffrir. Et en fin nous disons qu'elle a assez d'esclat et de charmes pour avoir fait oublier les regles a ceux qui ne les scavent gueres bien ou a qui elles ne sont gueres presentes.

Eine Seite aus dem „Urteil der französischen Akademie über die Tragikomödie Cid" (Sentiments de l'Académie françoise sur la tragi-comédie du Cid) mit einer Randbemerkung Richelieus.

Nach der Originalhandschrift (1637), in der Nationalbibliothek zu Paris.

War dies eine dem Kardinal anstößige Empfehlung des Zweikampfes? Erst kürzlich waren die alten scharfen Verbote und Strafandrohungen wegen des Duells erneuert worden. Selbst wenn die eine Stelle entfernt wurde, blieb der „Cid“ doch eine Verherrlichung blutig ausgefochtener Ehrenhändel. Ausschlaggebender aber war noch der Umstand, daß Richelieu die kritischen Bedenken gegen das Stück teilte, die die Köpfe der Kenner beschwerten. Die öffentliche Meinung mußte darüber aufgeklärt werden, was am „Cid“ schön zu finden sei, und inwiefern er gegen die Regeln sündige. Unter der Flut von Schriften, die der Streit um den „Cid“ an den Tag brachte, wurden Scudérys „Betrachtungen“ (Observations sur le Cid, 1637) die äußere Veranlassung, daß man die Entscheidung der „erlauchten Akademie“ anrief: es entstand in deren Namen 1638 eine Schrift Chapelains, die im Konzept Richelieu vorgelegen hatte und von ihm mit Randbemerkungen versehen worden war (s. die beigeheftete Tafel „Ein Blatt aus dem Urteil der französischen Akademie über die Tragikomödie Cid“). Litterargeschichtlich wichtig ist in diesem „Urteil“ die Entscheidung in der Grundfrage der Regeln. Die Akademie stimmte Scudéry bei, der das Stück Corneilles als Tragikomödie nicht gelten lassen wollte, weil es der spannenden Verwickelung entbehre; als Tragödie betrachtet, verletze dagegen die Handlung des „Cid“ das Gesetz der Wahrscheinlichkeit und die Moral, weil Chimene dem Manne, der ihren Vater erschlug, am Tage darauf die Ehe gelobe und zu viele Begebenheiten in die Frist von vierundzwanzig Stunden eingeschlossen seien. Darum sei der „Cid“ auch als Tragödie verfehlt, eben der Regeln wegen, deren Beobachtung in dieser Dichtungsart nicht zu umgehen sei. So wurden Zeit- und Ortseinheit Gesetze, und Corneille hat sich hinfort in Lehre und Übung als ihren eifrigen Befolger und Ausleger bewiesen. Unter der entscheidenden Mitwirkung des großen Staatsmannes und des großen Dichters siegten Vernunft (raison) und Wahrscheinlichkeit (vraisemblance) auf der Bühne. Die Dichter Frankreichs konnten sich fortan in der Beschränkung als Meister zeigen.

Die ästhetische Gesetzgebung hatte die Wirkung, daß der schaffende Künstler sein Augenmerk auf eine straffe Zusammenfassung der Handlung in enge örtliche und zeitliche Grenzen richten mußte, daß er auf grobe Bühnenwirkungen, Mordthaten, Zweikämpfe, Tobsuchtsausbrüche oder Sterbeszenen verzichtete. Dagegen wurde es seine Aufgabe, innerhalb einer fein ausgearbeiteten einfachen Handlung durch den Reiz einer harmonisch abgerundeten und gleichmäßigen Formgebung zu wirken. Die Vereinfachung der äußeren Handlung, ihre Beschränkung auf das Notwendige, wurde jetzt zur Regel. Ersatz dafür bot die Vertiefung und Verfeinerung der inneren Handlung, der psychologischen Motivierung und Charakterentwickelung. Die handlungsreichen „romantischen“ Stücke verschwanden allmählich von der tragischen Bühne, leichter fügten sich die einfacheren antiken Stoffe den Regeln.

Corneille selbst entlehnte jetzt seine Vorwürfe ausnahmslos der alten Geschichte, bis an die Zeit der Völkerwanderung gerechnet, auch bildeten nur einfache Begebenheiten den Inhalt seiner nächstfolgenden Tragödien. In den Jahren 1636—43 entstanden „Horace“, „Cinna“ und „Polyeucte“, die erste Erneuerung der „christlichen Tragödie“. Im Hôtel de Rambouillet hatte man dem Dichter abgeraten, das Stück auf die Bühne zu bringen. Corneille wagte es doch, und der Erfolg seiner Dichtung belohnte sein Vertrauen. Den Abschluß der glänzendsten Epoche von Corneilles dichterischem Schaffen bildete der „Tod des Pompejus“ (La Mort de Pompée, 1643).

Corneille hatte zuerst an einem verhältnismäßig modernen Vorwurf mit unvergleichlichem Erfolge den Kampf zwischen Pflicht und Leidenschaft dargestellt; freilich nicht ganz so, daß der von der moralischen Pflicht beherrschte Wille über den leidenschaftlichen Trieb den Sieg

Bewunderung, aber „ganz Paris hatte Chimene mit den Augen Rodrigos betrachtet“. In den Tragödien, die auf den „Cid“ folgen, läßt der Dichter dagegen nachdrücklicher die Pflicht oder wenigstens den menschlichen Willen über Neigung und Leidenschaft den Sieg gewinnen.

Corneille wurde durch die Poetik auf das Altertum verwiesen. Seine juristische Bildung, eigene Neigung und die ganze Richtung seiner Zeit ließen ihn die Römer den Griechen vorziehen. Schien doch das Römertum und die politische Geschichte Roms wie geschaffen für die dichterischen Ideale, die ihn drängten, in seinen Tragödien Menschen aus **einem** Stück und von unbezwinglicher Willenskraft darzustellen. Freilich gab er seine Römer nicht wie Fräulein von Scudery, die Cato als galanten Helden, Brutus als Salonlöwen schilderte; seine Gestalten gleichen mehr dem Römer, wie ihn Balzac in seinen Abhandlungen zeichnete: „Er kennt weder Natur noch Verwandtschaft noch Neigung, wenn es sich um das Interesse des Vaterlandes handelt. Man kann ihn nicht besiegen, man kann ihn nicht gewinnen. Er ist der Eitelkeit, der Furcht und der Habsucht unzugänglich. Er stürzt die Tyrannei lieber, als daß er die Herrschaft mit ihr teilt. Er hat ein bestimmtes Gepräge von Größe, das die heldenhafte Tugend auf das Angesicht des Menschen drückt.“ Diese Vorstellung von idealischer Größe und Kraft verwirklichte sich in Corneilles Tragödien, und darum hielten auch die Zeitgenossen die Gemälde Corneilles für geschichtlich treu. Zu den Römerdramen des Dichters gehören „Horace“, „Cinna“, „Der Tod des Pompejus“, „Nicomède“ (1651), „Sertorius“ (1662), „Sophonisbe“ (1663), „Othon“ (1664), „Tite et Bérénice“ (1670) und auch „Polyeucte“. Von den Gedanken über Königtum und höchste Gewalt, die durch Richelieu emporgekommen waren, lebhaft ergriffen, benutzte Corneille die Vorwürfe aus der römischen Geschichte, um diese Ideen mit den politischen Anschauungen, die nach seiner Ansicht die Römer hegten, in seinen dramatischen Schöpfungen zu verschmelzen.

Den Gegenstand des ersten Römerdramas, des „Horace“ (1640), bildet die bekannte Geschichte der Horatier und Curiatier nach Livius.

Als der junge Horatius nach der Besiegung der drei Curiatier von Albalonga allein von den drei Söhnen des alten Horatius heimkehrt, tötet er seine Schwester Camilla, weil sie in ihrem Schmerze über den Tod ihres Verlobten, eines der Curiatier, ihm und Rom flucht. Der alte Horatius aber begründet seines Sohnes Anspruch auf Freisprechung von der Schuld durch das Motiv des Verbrechens, die Vaterlandsliebe, und durch die Dankbarkeit, die der Staat dem Übelthäter schuldet. Der König Tullius gebietet dem jungen Horatius zu leben und dem Staate zu dienen; denn seine Tugend stelle seinen Ruhm über die Unthat, die sein edler Eifer hervorgerufen habe. So ist der Widerstreit der Pflichten zwischen Familie und Staat das tragische Motiv der Handlung. Die Auflösung erfolgt dadurch, daß dem Staate vor den Ansprüchen der Familie und den zärtlichen Verpflichtungen der Liebe das höhere Recht bleibt. Der hinreißende Schwung der Sprache hebt über die Härten und Mängel der Handlung hinweg. Der fünfte Akt, eigentlich nur ein Plaidoyer, ist ein Kunstwerk rhetorischer und dialektischer Poesie.

Der Stoff des „Cinna“ (1640) stammt aus einer Abhandlung Senecas „Über die Milde“ (De clementia, Kap. 9).

Kaiser Augustus verzeiht dem von seiner rachsüchtigen Geliebten Ämilia zu einer Verschwörung wider das Leben des Kaisers aufgestachelten Pompejaner Cinna, nachdem der Anschlag entdeckt worden ist; gerührt erkennen Cinna und Ämilia an, daß die Gnade des Himmels Augustus zum Herrscher Roms bestimmt hat, und daß sie dem Wohle des Vaterlandes das Gelüst persönlicher Rache opfern müssen.

Im „Polyeucte“ (1643) hat Corneille eine aus der griechischen Urschrift des Simeon Metaphrastes stammende Märtyrergeschichte behandelt.

Paulina hat, dem Drängen ihres Vaters Felix, des Statthalters der Provinz Armenien, nachgebend, auf den römischen Ritter Severus, den sie liebte, verzichtet und Polyeukt, das Haupt des armenischen Adels, geheiratet. Als Severus sich im Kriege gegen die Perser ausgezeichnet hat und der Liebling des

Kaisers Decius geworden ist, läßt er sich unter einem Vorwand nach Armenien senden, wo er Paulina noch unvermählt zu finden hofft. Felix bedauert jetzt, daß seine Tochter ihm gehorsam war, und Severus und Paulina sehen sich wieder, aber beide sind zu edel und zu tugendhaft, um sich ihrer Leidenschaft hinzugeben. Polyeukt ist Christ geworden und hat, da er dies offen bekennt, sein Leben verwirkt. Felix, sein Schwiegervater, hält sich wegen der Anwesenheit des kaiserlichen Günstlings Severus für verpflichtet, die Gesetze des Kaisers auszuführen und Polyeukt mit dem Tode zu bestrafen. Polyeukt weiß von Severus' und Paulinas Liebe; er glaubt, durch seinen Tod Paulina freizugeben. Ihr hoher Sinn verschmäht es aber, aus einem solchen Opfer Vorteil zu ziehen: sie bleibt ihrer Pflicht, der Pflicht einer edlen Seele, treu; als ihr Gatte gestorben ist, bekennt sie sich offen als Christin und fordert ihren Vater auf, auch sie einem „glücklichen Tode" zu überliefern. Severus, von der Unschuld der Christen überzeugt, verabscheut die unnatürliche Grausamkeit des Statthalters und droht ihm mit seiner Rache. Aber Felix, von einer „heimlichen Lockung" bezwungen, wird ebenfalls Christ und gibt seine Würde in die Hände Severus' zurück.

Die Schwächen des Stückes, der demonstrative christliche Eifer Polyeukts und die plötzliche, durch einen „coup de grace" erfolgte Bekehrung seines Schwiegervaters, hatten für die Zeitgenossen viel Erbauliches; die edle Paulina aber und der vornehme und humane Severus sind auch für uns anziehende Gestalten. Weniger Glück hatte Corneille, als er sich in „Théodore" (1645) noch einmal auf diesem Gebiete versuchte.

Nach „Polyeukt" verdienen noch drei Werke des Dichters besondere Beachtung: „Der Tod des Pompejus" (La Mort de Pompée, 1643), „Rodogune" (1645) und „Nicomède".

Außer dem Interesse, das im „Pompejus" der Tod des römischen Feldherrn und die Bestrafung seines Mörders Ptolemäus in Anspruch nimmt, handelt es sich um die Vereitelung eines Anschlags, den Ptolemäus auf Cäsars Leben macht. Eine unglückliche Zuthat bildet die Galanterie: Cäsar versichert, bei Pharsalus nur um der Kleopatra willen gesiegt zu haben. Im „Pompejus" zeigt sich Corneille von seinem Lieblingsdichter Lucanus („Pharsalia") stark abhängig.

In „Rodogune" ist ein ehrgeiziges Weib, Kleopatra, die Gemahlin des Seleukiden Antiochus, die Heldin.

Sie hat ihren Gatten aus Eifersucht auf Rodogune ermordet, ihren Sohn aus Furcht, daß er den Vater rächen werde. In dem Stücke herrscht nicht der Heldenmut der Pflicht, sondern das „zum Heroismus der Kraft entwickelte Laster". Hier schon folgt Corneille seiner Neigung, sich erfinderisch zu zeigen, mehr, als der enge Rahmen der regelmäßigen Tragödie es gestattete, einer Neigung, die im „Heraclius" (1647) eine so verwickelte Handlung hervorbrachte, daß sie, wie Corneille selbst sagt, „eine wunderbare Aufmerksamkeit erheischt".

Anziehender und in gewissem Sinne sehr zeitgemäß war „Nicomède". Das Hauptziel des Autors war, „die äußere Politik der Römer zu schildern". „Nikomedes" steht unter den Trauerspielen Corneilles einzig da.

Das Stück, ungeachtet seines versöhnenden Abschlusses Tragödie genannt, spielt im Palast des Königs Prusias von Bithynien. Der Feldherr Nikomedes, rings von Gefahren umgeben, blickt stolz und kalt und mit ironischer Verachtung auf seine Gegner herab. Da das Stück mitten in der Fronde erschien, suchte man darin Beziehungen auf bestimmte Vorgänge der Zeit und dachte bei Nikomedes an Condé, den berühmten Feldherrn. Nikomedes wird vom Könige verhaftet, aber das Volk empört sich, und Nikomedes' Bruder Attalus rettet den Gefangenen. So hatte Condé die Fronde besiegt, aber Stolz und Anmaßung hatten ihn dem Hofe unbequem gemacht, Mazarin und die Königin Anna ließen ihn 1650 nebst seinem Bruder Conti gefangen nach Vincennes bringen: der Hof verband sich mit der Fronde. Wie indessen Nikomedes die Sympathie des Volkes den Sieg verschaffte, so mußten auch die Prinzen infolge drohender Unruhen bald wieder freigegeben werden.

Die wichtigste Periode in der Laufbahn des Dichters war jetzt abgeschlossen, als er nach dem Mißerfolg seines „Pertharite" (1652), wie er glaubte, auf immer, von der Bühne Abschied nahm. Es war der Zeitpunkt, an dem die von Corneille vertretenen politischen Ideen siegten. Der Ansturm eines selbstsüchtigen Adels und des Parlaments war abgeschlagen worden, die

Monarchie blieb siegreich, und ihre herrschende Stellung kam bald in der Gesellschaft zum Ausdruck. Ein neues Geschlecht erhob sich, der Geschmack, die Zeitideale wurden andere. Corneille lebte zurückgezogen in Rouen und beschäftigte sich damit, die „Nachfolge Christi" des Thomas a Kempis in französische Verse zu bringen. Als aber Molière (1658) mit seiner Wandertruppe in Rouen spielte, regte sich in Corneille wieder die Lust an weltlicher Dichtung, er huldigte der jungen und schönen Schauspielerin Du Parc in zärtlichen Versen „an Iris" und ließ sich durch eine reichliche Spende des Oberintendanten Fouquet bestimmen, die „Geschichte des Königs Ödipus" dramatisch zu behandeln (Oedipe, 1659). Mit Sophokles zu wetteifern, war nicht Corneilles Absicht, er zog es vor, Seneca zu folgen. Das Stück gefiel und erwarb dem Dichter den Beifall des Königs. Er schrieb nun Gelegenheitsdichtungen für den Hof, wie „Das goldene Vlies" (La Toison d'Or, 1660) zur Vermählung Ludwigs XIV. mit Maria Theresia von Österreich, und war wieder eifrig für die Bühne thätig. Seine Werke veröffentlichte er 1660 mit kritischen Besprechungen der einzelnen Stücke und begleitet von drei Abhandlungen über die dramatische Kunst.

Im Vordergrund steht bei ihm die Absicht, die Übereinstimmung seiner Schöpfungen mit den Forderungen der Kunstlehre nachzuweisen. Corneille läßt Aristoteles als den einzigen Lehrer gelten. Regeln muß es geben, da es eine Kunst gibt. Daß man die drei Einheiten zu beobachten hat, versteht sich von selbst; aber es versteht sich nicht von selbst, was Einheit der Handlung, des Ortes und der Zeit ist. Im einzelnen darf man modernen Anforderungen gerecht werden und sich Erweiterungen erlauben. Über den Zweck des dramatischen Gedichtes stimmt der Dichter in der Hauptsache mit Aristoteles überein: „Der einzige Zweck der dramatischen Kunst ist das Vergnügen." Aber er wäre nicht der Sohn seiner Zeit gewesen, wenn er nicht auch an den unmittelbaren Nutzen der Poesie gedacht hätte. Und endlich die berufene „Reinigung" der Leidenschaften durch Mitleid und Furcht! Corneille legt den bekannten Aristotelischen Satz dahin aus, daß die Tragödie von den im Stück geschilderten Leidenschaften reinigen solle. Er ist jedoch damit nicht ganz zufrieden. Wie könnten Rodrigo und Chimene Abscheu vor der Liebe einflößen, wie könnte Rodogune etwas anderes als Furcht erregen? Es bietet sich hier der Ausweg, daß die Tragödie durch Mitleid oder Schrecken (Furcht) die Reinigung der Leidenschaften bewirken solle. Am eingehendsten beschäftigt sich Corneille mit der Auslegung der Einheitsregel. Die Einheit der Handlung wird ihm zur Einheit der Gefahr (péril), in die eine bestimmte Verwickelung den Helden des Stückes bringt. Die Regel der Szenenverbindung hängt damit zusammen. Sie ist etwa seit 1648 in Geltung und besteht darin, daß die Bühne während eines Aktes nicht leer werden darf, sondern daß jede Szene mit der vorhergehenden zu verbinden ist. Die Einheit der Zeit ist die Regel der vierundzwanzig Stunden. Für die Einheit des Ortes werden gewisse Freiheiten beansprucht. Der Schauplatz der Handlung wird seit Corneille jenes Vorzimmer, in dem sich allerlei Personen leicht treffen können, so im „Polyeuktus", wo ein gemeinsamer Vorsaal zwei Nachbarhäuser miteinander verbindet.

Kein Stück Corneilles nach 1661, von „Sertorius" (1662) bis auf „Pulchérie" (1672) und „Suréna" (1674), hat höheren poetischen Wert. Bedeutende politische Gesichtspunkte und leitende geschichtliche Ideen sind auch hier anzutreffen, aber die Ausführung erhält zu sehr den Charakter einer Verhandlung über Streitfragen. Damit ließ sich die als Zugeständnis an den Zeitgeschmack eingeflochtene Liebesverwickelung schlecht vereinigen. Corneille selbst hatte gesagt, daß die Würde der Tragödie ein großes Staatsinteresse oder eine edlere und männlichere Leidenschaft verlange als die Liebe, wie z. B. Ehrgeiz und Rache; sie wolle die Furcht vor größeren Verlusten erwecken, als der einer Geliebten ist. Die Helden Corneilles streben fast immer nach den Zielen politischen Ehrgeizes, und der Dichter suchte in seinen poetischen Schöpfungen den Gedanken zu verwirklichen, daß die zum Herrschen berufene Natur das Gesetz ihres Daseins erfüllt, wenn sie dem öffentlichen Wohl ihre persönlichen Neigungen und leidenschaftlichen Regungen zum Opfer bringt. Es war darum ein Fehler, daß der gealterte Dichter zu einer Zeit,

wo der Grundsatz „Alles um der Liebe willen" auf der Bühne herrschte, sich mit Racine, dem Dichter der Liebe, in einen Wettkampf einließ und, einer Aufforderung der Herzogin von Orléans folgend, Racines rührender dramatischer Elegie „Berenice" die Liebestragödie „Tite et Bérénice" (1670) gegenüberstellte. Der Geschmack war seit der Besiegung der Fronde (1651) ein anderer geworden. Dem rauhen, von Ehrgeiz und Pflicht vorwärts getriebenen Helden zog man die Darstellung milderer Sitten und zärtlicherer Gefühle vor. Die Erörterung geschichtlicher und politischer Fragen, Auseinandersetzungen über die beste Regierungsform, über die Pflichten des Herrschers und die Forderungen des Staatslebens, in denen sich die Ideale der bürgerlichen Welt aussprachen, ermüdeten jetzt die Hörer. Aber Corneille konnte den Übergang von der politischen Pflichttragödie zur höfischen Liebestragödie nicht mitmachen, er konnte nur den heroischen Idealismus in seinen Werken bethätigen.

Die Lebensverhältnisse Corneilles waren nicht glänzend. Seit 1662 wohnte er in Paris. Er stand auf der Liste (1663) der Schriftsteller, denen königliche Jahrgehalte gespendet wurden (2000 Franken); aber die Auszahlung wurde mit der Zeit unregelmäßig. Todesfälle in der Familie drückten seine Stimmung herab, die der aufsteigende Ruhm seines jüngeren Nebenbuhlers Racine nicht besserte. Er suchte in der religiösen Dichtung Trost und brachte sich durch gelegentliche Verse bei Hofe in Erinnerung. Sein poetisches Testament ist eine Epistel an den König (1678), worin er sein Teuerstes auf Erden der Fürsorge des Königs anbefiehlt: seine Dichtungen und seine beiden noch lebenden Söhne. Sein letztes Gedicht verfaßte er zur Hochzeit des Dauphins (1680). Die Durchsicht seiner Werke für die Ausgabe letzter Hand (1682) beschäftigte ihn, als seine äußere Lage immer bedrängter wurde. Als Boileau erfuhr, daß er sein Jahrgehalt nicht mehr erhielt, eilte er entrüstet zum König und verlangte die Auszahlung des Geldes. Der König ließ sogleich 200 Louisdor an Corneille schicken, aber diese Hilfe kam zu spät, der Dichter starb wenige Tage darauf.

In seinen ersten Komödien hatte Corneille im Sinne des „bon sens" für Decenz, Natürlichkeit, Wahrheit gewirkt und in einem natürlichen Stil die Sprechweise der Gebildeten wiederzugeben versucht. Er durfte von sich sagen, daß er die moralischen und politischen Tugenden, ja sogar die christlichen auf die Bühne gebracht habe. Seine tragischen Werke zeigen neben den Merkmalen nüchterner Verständigkeit einen edlen sittlichen Idealismus. Der Mensch ist für ihn nicht der Spielball des Geschicks. Corneille ist überzeugt von der Macht des Willens über die Leidenschaft, für ihn ist die Freiheit des Willens die Voraussetzung der Heldentugend, seine „Herrenmoral" empfiehlt die Selbstüberwindung zu gunsten eines höheren Interesses. Er schafft Helden aus einem Stück, die ohne Zögern, eigensinnig auf ein edles oder verbrecherisches Ziel losgehen. Auch seine Frauen sind meist Heldenweiber, die wie Eurydice (in „Suréna") denken:

> Wer einen Helden liebt, wünscht ihm zu gleichen
> Und blickt, wie er, Gefahren furchtlos an.

Er will lieber seine Frauen zu heldenhaft, als seine Helden zu weichlich dargestellt haben; freilich schildert er, der Mode ein Zugeständnis machend, in Cäsar, Theseus, Sertorius, Agesilaus und Attila auch verliebte Helden.

Corneilles Stil strebt nach Kraft und Schwung, ist aber ohne gleichmäßige Durchbildung und nicht frei von gesuchten Wendungen, gezwungenen und geschmacklosen Vergleichen. Aber der Dichter besitzt die Gabe der tönenden Rede, die schwungvoll, eindringlich und kräftig dahinfließt.

Der Sieg der akademischen Theorie brachte eine reinlichere Scheidung der Gattungen des Dramas hervor; die Mischformen wurden von den Gebildeten verworfen, und nur Tragödie

und Komödie wurden anerkannt. Überall machte sich das Streben nach geordneteren Verhältnissen und schärferen Unterscheidungen geltend. Daß die Tragödie sich nach Corneille bilden würde, war zu erwarten. Du Ryer, Tristan l'Hermite, Rotrou, La Calprenède, Georges Scudéry, damals neben Corneille die namhaftesten Vertreter der tragischen Poesie, holten alle ihre Stoffe aus dem Altertum und bearbeiteten entweder eine historische oder poetische Fabel oder vorhandene dramatische Werke.

Die „Marianne“ von Tristan l'Hermite (1601—55) ist gleichzeitig mit Corneilles „Medea“ (Anfang 1636) entstanden. Die rührende Figur der Heldin, vor allem aber die Gestalt des tyrannischen Herrschers Herodes, in dessen Darstellung Mondory glänzte, und die Schilderung einer wirklich leidenschaftlichen, gewaltigen Liebe verschafften dem Stücke einen nachhaltigen, auch die Begeisterung für den „Cid“ überdauernden Erfolg.

Pierre Du Ryer (1605—58) hat sich am entschiedensten an Corneille angeschlossen. Sein „Scévole“ (1644) ist wie Corneilles „Horaz“ eine pomphafte Verherrlichung römischer Männertugend und Vaterlandsliebe. Seine „Lucrèce“ (1637) und seine „Alcionée“ (1639) zeichnen sich schon durch die außerordentliche Einfachheit der Fabel und die Geschlossenheit der Komposition aus. „Saul“ (1639) ist die erste klassische Tragödie, deren Gegenstand der Heiligen Schrift angehört, und Du Ryer ist sich dessen wohl bewußt, daß er eine neue Quelle der Inspiration eröffnet hat. Hat sich Corneille hierdurch bestimmen lassen, eine christliche Tragödie („Polyeukt“) zu schreiben? Die Fabel des „Saul“ ist ziemlich profan, der Himmel und die Dämonen sind die übernatürlichen Mächte, die in dem Stücke angerufen werden, und der Grundgedanke der Handlung ist eher politisch als christlich.

Auch Georges de Scudéry, Boisrobert, Cyrano de Bergerac, La Calprenède und Benserade versuchten sich, als die Tragödie ihren Aufschwung nahm und die vornehmste Dichtungsform wurde, in der tragischen Kunst. Am ruhmvollsten aber behauptete sich neben Corneille Jean Rotrou (1610—50) als tragischer Dichter. Er trat gleichzeitig mit Corneille als Bühnenschriftsteller hervor (1628), und der Reiz dieser Thätigkeit fesselte ihn so sehr, daß er die Vorbereitung für einen bürgerlichen Beruf aufgab und während einer Reihe von Jahren für das „Hôtel de Bourgogne“ als Dramatiker wirkte. Richelieu wies ihm ein Jahrgehalt an und nahm ihn in seine Autorengesellschaft auf (1633). Aber plötzlich verschwand Rotrou aus Paris (1639), verheiratete sich und wurde ein gewissenhafter Beamter in seiner Vaterstadt Dreux, ohne „den Verkehr mit den Musen“ aufzugeben. Als das „Purpurfieber“ im Jahre 1650 Dreux verheerte, raffte es auch den Dichter dahin. Rotrou, ein ernster, frommer, zurückhaltender, die Einsamkeit liebender Mann, war wohl der fruchtbarste dramatische Dichter seiner Zeit: in zwanzig Jahren (1628—49) hat er fünfunddreißig Stücke geschrieben. Freilich hat er fast keines seiner Stücke selbst erfunden. Als tragischer Dichter blieb er in engerer Fühlung mit dem attischen Drama als irgend einer seiner Zeitgenossen. Wie einst Garnier (vgl. S. 358), so arbeitete er aus fertigen griechischen Tragödien eine neue Tragödie zusammen. So entstand seine „Antigone“ (1638) aus des Sophokles „Antigone“, des Euripides „Phönissen“ und unter Benutzung der „Thebaïs“ des Statius. Ebenso brachte er einen „Sterbenden Herkules“ (Hercule mourant, nach Sophokles und Seneca) und eine „Iphigénie en Aulide“ (nach Euripides) zu stande. Reifer und selbständiger war er jedoch in seinen letzten drei Tragödien. Sein wirkungsvollstes Stück: „Der wahrhafte Sankt Genest“ (Le Véritable Saint-Genest, 1645), eine „christliche Tragödie“, ist die Bearbeitung eines Dramas von Lope de Vega („Lo fingido verdadero“, Die Wahrheit der Lüge), aber diese Bearbeitung vollzog sich in der Weise, daß aus einer

Masse von abenteuerlichen Begebenheiten eine wirkungsvolle tragische Episode herausgegriffen und den Gesetzen der klassischen Bühne gemäß dargestellt wurde. Zu „Venceslas" (1647) sind die Situationen und Charaktere einem Stücke des Francisco de Rojas (No hay ser padre siendo rey, Der König darf nicht Vater sein) entlehnt.

Prinz Ladislaus und sein Bruder Rüdiger lieben beide die Herzogin Kassandra. Ladislaus ist nachts bei ihr eingedrungen und hat seinen Bruder, der der begünstigte Liebhaber ist, getötet; er glaubte aber den Herzog von Kurland zu treffen, den er für seinen Nebenbuhler hielt. In der Frühe überrascht ihn sein Vater, der König; er fragt ihn aus, der Prinz gerät in Verlegenheit und zaudert, sein Verbrechen zu gestehen, als plötzlich der Herzog von Kurland erscheint. Dieser wirkungsvolle Auftritt ist Rotrous Erfindung.

Auch in seinen Komödien und Tragikomödien ist Rotrou von Italienern, Spaniern und Lateinern abhängig. Überhaupt fliegt hier den Dichtern der Stoff meist schon fertig zu, ja selbst Scarron, der erfolgreichste Lustspieldichter dieser Zeit, hat so gut wie nichts erfunden. Daher besteht das französische Lustspiel jetzt vornehmlich aus ausländischer Ware, und was die spanische Degen- und Mantelkomödie in dem von ritterlichem Ehrgefühl und feuriger Galanterie in Bewegung gesetzten verwickelten Getriebe von Verführungen und Entführungen, Verkleidungen und Enthüllungen, Überfällen und Duellen hervorgebracht hat, das wird in etwas veränderter Gestalt auch auf den Bühnen von Paris beifällig aufgenommen. Daher die romanhafte Abenteuerlichkeit und die ausgelassene Lustigkeit der französischen Komödien und Tragikomödien dieser Zeit. Außer den spanischen Komödien bieten die Romane, vor allem die „Asträa" und die Werke der Scudéry, den dramatischen Stoff. Rotrou hält sich mit Vorliebe an die Spanier. So ist er gleich in seinem „Ring des Vergessens" (La Bague d'Oubli, 1628), in seinen „Verlorenen Gelegenheiten" (Les Occasions perdues, 1633), in seiner „Verfolgten Laura" (Laure persécutée, 1638) ein getreuer Nachahmer Lopes. Boisrobert und sein Bruder d'Ouville folgen Lope, Tirso de Molina, Calderon und Villegas, Scarron hält sich an Lope und Solórzano, Thomas Corneille (1625—1709), der jüngere Bruder des großen Dichters, hat von seinen neun in den Jahren 1647—60 erschienenen Lustspielen acht aus dem Spanischen des Calderon, Rojas, Solis und Moreto entlehnt. Die Dichter verhalten sich zu ihren Vorlagen nicht viel anders als der alte Larivey zu seinen italienischen Originalen: der ursprüngliche Charakter der Originale wird nicht verwischt. Nur das Bestreben, feiner und anständiger zu sein, so, wie es die honnêtes gens, die das Theater besuchten, verlangen konnten, ist vorhanden. Dieses Streben bewegte sich in aufsteigender Linie, so daß man zu Molières Zeit an Dingen Anstoß nahm, die bei Rotrou noch zulässig waren. Es findet sich hier noch etwas von der Redefreiheit der spanischen Komödie. Diese Personen, die, wie vom Blitz getroffen, sich verlieben, um sich ebenso schnell wieder zu entlieben, gestatten sich auch Küsse auf der Bühne und lebhaftere Zärtlichkeiten (Céliane, 1632 bis 1633). Heldinnen treten auf, die liebenswürdige Schwäche (so im „Studenten von Salamanca" von Scarron) in Not gebracht hat, schöne Doñas, die in Verkleidung einem ungetreuen Liebhaber nachlaufen, der ihre Ehre durch die Ehe heilen soll.

Rotrou zeigt auch in seinen Komödien poetische Kraft und tiefes Gefühl; er versteht es, durch den vollen und lieblichen Klang eines Verses heimlich in Gemüt und Phantasie schlummernde Stimmungen zu wecken. Scarron dagegen ist auch hier burlesk. Das Komische, das seine Vorlage enthält, wird noch verstärkt und übertrieben. Seine Komödien sind überaus lustig und in einem leichten, flüssigen und nachlässigen Stil geschrieben. Den „Studenten von Salamanca" (L'écolier de Salamanque, nach Rojas, 1654) ausgenommen, sind es mehr Farcen (Possen) als Lustspiele. Ein eigener Zug in den Komödien Scarrons ist die starke Entwickelung der Bedientenrolle, so in „Jodelet ou le Maître valet" (Jodelet, oder der Bediente als Herr,

1645, nach Rojas) und in den „Drei Dorotheen, oder dem geohrfeigten Jodelet“ (Les trois Dorothées ou Jodelet souffleté, 1646, später „Jodelet als Duellant“, Jodelet duelliste, getauft), zwei Stücken, in denen der parodistisch-burleske Charakter in der Figur des Dieners, der den Herrn spielt, scharf betont ist. „Jodelet als Duellant“ ist eine „Contamination“ (vgl. S. [illegible]) aus Tirsos „No hay peor sordo“ (Am schlimmsten taub ist, wer nicht hören will) und aus Rojas „La traicion busca el castigo“ (Verrat sucht Sühne). Am meisten possenhaft-satirische Komik enthält „Don Japhet von Armenien“ (Dom Japhet d’Arménie, 1652) nach Alonso de Castillo y Solórzano. Schließlich aber ermüdet die einförmige Wiederholung gleichartiger Späße hier ebenso wie im „Travestierten Virgil“. Scarrons letzte Posse: „Der lächerliche Marquis“ (Le Marquis ridicule, 1656), brachte zuerst die komische Figur des aufgeblasenen Landjunkers auf die Bühne.

Neben den spanischen und italienischen Charakteren und Verwickelungen erscheinen aber auch heimische Gestalten, Prezieusen, spottlustige und eitle Edelleute, Pariser Bürger und Bürgersfrauen, sogar schon die Zofe „Lisette“. Die Umwandlung der fremden zur heimischen Komödie geht durch das Schäferspiel, und vor allem hat Corneille in seinen Jugendwerken dazu beigetragen. Die Pastoralen spielen in einer Welt „klassischer“ Hirten, aber wenn man aus ihnen das Zauber- und Orakelwesen herausnimmt, bleiben Verwickelungen, die aus einfachen Bedingungen des gewohnten Lebens hervorgehen. Die Übernahme der Namen aus den Hirtenspielen in die Komödien verrät ebenfalls den Zusammenhang. Die gemäßigte Heiterkeit, der Mangel an drastischer Komik und wirklich lächerlichen Figuren ist ein weiterer, dem Schäferspiel entlehnter Zug. Dann ist es nicht schwer, den Ton der „anständigen Leute“ zu treffen und das in der Heimat geschehen zu lassen, was einst in Arkadien sich zutrug. Diese Verlegung des Schauplatzes hatte aber doch bedeutsame Folgen; Leute, die vor der Bude eines Buchhändlers im Justizpalast stehen, oder die ein Weingut bei Paris besitzen, einen wirklichen „Guillaume“ oder eine „Lisette“ in ihrem Dienst haben, müssen reden und handeln wie unsere eigenen Bekannten. Damit ist ein Schritt weiter gethan zur Sitten- und Charakterkomödie. Neben Corneille wird diese Richtung von Du Ryer und Desmarests vertreten. Vielleicht kann auch der „Railleur“ (1636) von Antoine Mareschal genannt werden, wo noch vor Corneilles „Lügner“ ein „Charakter“ in der Gestalt eines spöttischen Hofmanns im Mittelpunkt der Handlung steht. Jean Desmarests (vgl. S. 408) war einer der bevorzugten Schützlinge Richelieus, ja erst auf dessen Wunsch dramatischer Dichter geworden. Er hat an der „Mirame“ mitgearbeitet und an der sonderbaren allegorischen Komödie „Europa“, worin der Kardinal zeigen wollte, daß Frankreichs Politik Europa Frieden und Schutz gegen die spanischen Intriguen gewähre. Die erfolgreichste Komödie der ganzen Zeit waren seine „Verdrehten“ (Les Visionnaires, 1637), obwohl sie eigentlich nur eine Szenenfolge darstellten, in der eine Anzahl von Sonderlingen vorgeführt wurden. Das Stück ist aber allerdings trotz seiner Übertreibungen unterhaltend, gut geschrieben, witzig und nicht ohne wirklichen Gehalt an zeitgemäßen Beziehungen. Du Ryers zwei Jahre früher erschienene „Weinlese von Suresnes“ (Les Vendanges de Suresnes) ist ebenfalls auf dem Wege zum echtfranzösischen Lustspiel. Der Einfluß Corneilles ist unverkennbar. Die Erfindung ist nicht neu, aber da die Handlung in eine bekannte Gegend verlegt ist, die Personen Pariser Bürgersleute sind und das Lustspiel in einem flüssigen, ansprechenden Stil geschrieben ist, verdient es, genannt zu werden. Ryer besaß ein bemerkenswertes Talent für die dramatische Dichtung, aber die Not des Lebens ließ ihn nicht zu ruhigem Schaffen kommen.

XIII. Die Zeit Ludwigs XIV. von 1660 bis 1690.

1. Ludwig XIV. und die Schriftsteller der vornehmen Welt.

Als Ludwig XIV. nach Mazarins Tode (9. März 1661) erklärte, selbst sein „erster Minister" sein zu wollen, hatte schon jenes „goldene Zeitalter" des französischen Schrifttums begonnen, in dem der Klassizismus zu seiner höchsten Vollendung gedieh, und in dem die eigentliche Grundlage geschaffen wurde für die hundertjährige Vorherrschaft des französischen Geistes bei den Kulturvölkern Europas. Denn die weit- und tiefgehenden Wirkungen, die das französische Bildungswesen im 18. Jahrhundert, als der „Philosoph" den „Schöngeist" verdrängte, nach allen Seiten hin ausstrahlte, beruhten auf der von allen Völkern anerkannten Vortrefflichkeit der französischen Dichtung und Redekunst, die das Französische zu einer Weltsprache der Bildung machte und den Worten eines Montesquieu, Voltaire, Diderot und Rousseau einen so hellen und vernehmlichen Klang verlieh, daß sie nicht nur in Frankreich, sondern in ganz Europa deutlich verstanden wurden. So war das goldene Zeitalter der französischen Dichtung und Redekunst unter Ludwig XIV. die notwendige Voraussetzung für die weltgeschichtliche Bedeutung des litterarischen Wirkens der großen Männer im Zeitalter der Aufklärung.

Aber so allgemein die hervorragenden Schöpfungen der französischen Litteratur seit Ludwig XIV. außerhalb Frankreichs als Meisterwerke anerkannt wurden und zur Nachfolge verlockten, die internationale Geltung des französischen „guten Geschmacks" (bon goût) nahm diesem doch nicht sein nationales Gepräge. Der französische Klassizismus, seine Klarheit und Mäßigung in der Darstellung, sein Streben nach Wohllaut des Ausdrucks und folgerichtiger Vernünftigkeit des Inhalts, ist nicht bloß ein Erzeugnis der Bildung, sondern zugleich auch der natürlichen Anlagen des französischen Geistes. Was dieser Fremdartiges und Unvergorenes in sich trug während seiner gelehrten Zeit unter den letzten Valois, was ihm noch von fremdländischer Künstelei, ausschweifender Romantik und preziösem Wesen unter Ludwig XIII. und der Regentschaft anhaftete, das überwand er in der letzten, glänzendsten Periode und schwang sich unter der Herrschaft eines kraftvollen nationalen Königs zum nationalen Klassizismus empor. Der „geometrische", der „klassische" Geist war der französische Geist geworden.

Das in Ludwigs XIV. Persönlichkeit glanzvoll verkörperte Königtum verwirklichte ein politisches Ideal des französischen Volkes und gab dem litterarischen Schaffen starke Antriebe und eigenartige Züge, denn zugleich mit der politisch erfolgreichsten Zeit des Königs entfaltet sich jene Blüte des französischen Klassizismus, die von der königlichen Sonne so hell und warm beschienen wurde. Ludwig glaubte es seinem Ruhme schuldig zu sein, Kunst, Dichtung und Wissenschaft zu fördern und zu unterstützen. Die allgemein verbreitete Behauptung von der

mangelhaften Erziehung des jungen Königs ist ein Märchen. Mazarin hat seinen Zögling und Herrn frühzeitig in die Geschäfte eingeführt, er hatte ihn „in der Regierungskunst abgerichtet" (Marschall von Gramont). Neben der politischen und religiösen Erziehung ist allerdings Ludwigs litterarische und künstlerische Ausbildung vernachlässigt worden; desto lebendiger war später sein Geschmack an Kunst, Wissenschaft und schöner Litteratur. Vielleicht hat zuerst Mazarins begabte und feingebildete Nichte, Maria Mancini, das Interesse des Königs für litterarische Dinge geweckt. Wenn er aber in der Folge öfter ein richtiges litterarisches Urteil bewies, so verdankte er dies mehr einer glücklichen natürlichen Anlage als einer sorgfältig gepflegten Bildung.

Die Herrschaft eines erbarmungslos harten Kirchenfürsten — Richelieu galt den Zeitgenossen stets als Tyrann —, die Regierung eines geldgierigen, verhaßten Ausländers, die Unruhen der Fronde, die Auflehnung der ersten Körperschaft des Landes gegen die unumschränkte Königsmacht, der zügellose und leichtfertige Ansturm von Männern und Frauen höchsten Ranges gegen die Staatsordnung, alles das hatte im Volke eine tiefe Sehnsucht nach einem kraftvollen Königtum erweckt. Und jetzt offenbarte es sich den Franzosen in Ludwigs Person so gewinnend, so glanzvoll, so ganz dem Ideal eines monarchisch empfindenden Volkes entsprechend, daß dem Herrscher aufrichtige, ehrfurchtsvolle Liebe entgegengebracht wurde, daß die Liebe zum Vaterlande sich mit der zum Fürsten im französischen Volke vollkommen deckte.

Neben der persönlichen Anteilnahme war, wie bereits angedeutet wurde, die Ruhmbegier ein wirksamer Beweggrund für Ludwig, die Wissenschaften und Künste zu begünstigen. Das Zeitalter der Renaissance hatte Kunst- und Prachtliebe schon als einen wesentlichen Zug in das ideale Charakterbild der Fürsten hineingemalt. In seinen eigenen Aufzeichnungen sagt Ludwig: „Ein Monarch muß vor allem mit unablässiger Begierde danach streben, die öffentliche Meinung für sich zu gewinnen" — ein Grundsatz, der ihn leitete, als er Colbert 1663 eine Liste von Schriftstellern und Schöngeistern aufstellen ließ, die eines jährlichen Gnadengeschenkes gewürdigt werden sollten. Bei der Entscheidung fragte er sich immer, ob der Vorgeschlagene im stande sei, des Königs Ruhm zu verbreiten. Diese Freigebigkeit hat nicht wenig dazu beigetragen, Ludwig XIV. als den berufenen Schützer der Künste und Wissenschaften erscheinen zu lassen, und der ganze Stand wurde durch die Beachtung gehoben, die der König der französischen Akademie schenkte. Als er 1667 aus dem Feldzuge heimkam, wurde er, wie es Brauch war, von den höchsten Behörden und Körperschaften empfangen und mit feierlichen Anreden begrüßt. Sein Kabinettssekretär machte ihn darauf aufmerksam, daß gerade diejenige Körperschaft bei der Begrüßung fehle, deren besonderer Beruf die Beredsamkeit sei. Seitdem erhielt die Akademie eine amtliche Stellung neben den anderen großen Körperschaften, und das war eine Begünstigung des Schriftstellerstandes, die für jene Zeit von höchster Bedeutung war. Auch übernahm nach des Kanzlers Séguier Tode (1672) der König selbst das Protektorat über die Akademie.

Außer Männern wie Bossuet und Fénelon, die ihre Stellung am Hofe Ludwigs nicht ausschließlich der Anerkennung ihres litterarischen Schaffens verdankten, genossen vor allem Molière, Boileau und Racine des Königs Gunst und standen ihm am nächsten. Es waren gerade die Dichter, die in ihren Schöpfungen den Geist der Epoche am klarsten und edelsten zum Ausdruck brachten. Molière hat in heiterster Weise die lächerlichen und anspruchsvollen „Marquis" verspottet, aber wiederholt mit aufrichtigem Ernste versichert, daß er das Urteil des Hofes als die höchste Instanz des gesunden Geschmackes betrachte. Er schrieb nicht bloß Gelegenheitsstücke für die Feste des Königs, sondern auch als er seinen eigenen Eingebungen folgte, und als von allen Seiten offene Feindschaft und geheime Tücke ihn verfolgte, hat Ludwig schützend

Übertragung des umstehenden Briefes.

Je vous envoie ce que j'ay pris chez vous en partie, je vous suplie tres humblement de me mander sy je ne l'ay point gasté et sy vous trouvez le reste a votre gré, souuenés vous, s'il vous plait, de la poudre de vipere et de la maniere d'en vser.

Ich schicke Ihnen, was ich zum Teil von Ihnen genommen habe, ich bitte Sie ganz ergebenst, mir mitzuteilen, ob ich es nicht ganz verdorben habe, und ob Sie das Übrige nach Ihrem Geschmacke finden; erinnern Sie sich, wenn es Ihnen beliebt, des Vipernpulvers[1] und der Art und Weise, wie man's braucht.

De plusieurs actions diverses que la fortune arange comme il luy plait, il s'en fait (une) plusieurs vertus.

Aus manchen Handlungen verschiedener Art, die das Geschick nach seinem Belieben zurechtlegt, werden vielfach Tugenden gemacht.[2]

Le desir de viure ou de mourir sont des gouts de l'amour propre, dont il ne faut non plus disputer que des gouts de la langue ou du choix des couleurs.

Der Wunsch, zu leben oder zu sterben, ist eine Geschmacksneigung der Eigenliebe, über die man nicht mehr streiten darf als über die Geschmacksneigungen der Zunge oder die Wahl der Farben.[3]

Il n'est pas sy dangereux de faire du mal à la plus part des hommes que de leur faire trop de bien.

Es ist weniger gefährlich, den meisten Menschen Böses anzuthun, als ihnen zu viel Gutes zu erweisen.[4]

Ce qui fait (qu'on) tant disputer contre les maximes qui descouvrent le coeur de l'homme, c'est que l'on craint d'y estre descouvert.

Man streitet deshalb so sehr gegen die Maximen, die das Herz des Menschen entdecken, weil man fürchtet, selbst dabei entdeckt zu werden.[5]

(Le peché originel a tellement renversé le coeur et l'esprit de l'homme qu'au lieu . . .)

(Die Erbsünde hat so sehr das Herz und den Geist des Menschen über den Haufen geworfen, daß anstatt . . .)

Dieu a permis pour punir l'homme (de son) du peché originel qu'il se fit vn dieu de son amour propre pour en estre tourmen[té] dans toutes les actions de sa vie.

Gott hat, um den Menschen für die Erbsünde zu strafen, erlaubt, daß er sich einen Gott aus seiner Eigenliebe machte, damit er von ihm bei allen Bethätigungen seines Lebens gequält werde.[6]

---

[1] Ein Pulver aus gedörrtem Viperfleisch, ein damals gebräuchliches Kraft- und Heilmittel gegen Larochefoucaulds Gicht? Frau von Sablé genoß großes Ansehen in der Herstellung pharmaceutischer Hausmittel und feiner Küchenrezepte.

[2] Vgl. „Maximen" 631 (1).

[3] „Maximen" 46.

[4] „Maximen" 238.

[5] „Maximen" 524.

[6] „Maximen" 509.

Je vous envoie [illegible]
[illegible] ce que jay pris chez
vous en partie je vous
supplie tres humblement de
me mander si je ne lay
point gasté et si vous
donnez le reste a vre
gré, jamenerai vous sil vous
plait de la poudre de
vr pere et de la maniere
den vser

de plusieurs actions diverses que
la fortune arange comme il luy
plait il sen fait plusieurs vertus

Ein Brief Larochefoucaulds a

Nach dem Original

le desir de vivre ou de mourir sont
des gouts de lamour propre dont il ne faut
non plus disputer que des gouts de la langue
ou du choix des couleurs

Il nest pas si dangereux de faire du mal
a la plus part des hommes que de leur faire
trop de bien

ce quy fait tant disputer contre les maximes
quy descouvrent le coeur de lhomme cest que lon
craint dy estre descouvert

le peché originel a tellement renversé le coeur
et lesprit de lhomme quil ny a rien

Dieu a permis pour punir lhomme du
peché originel quil se fit un Dieu de
son amour propre pour en estre tourmenté
dans toutes les actions de sa vie

.blé aus dem Jahre 1663.
othek zu Paris.



seine Hand über ihn gehalten (1664—69). Am dauerndsten wurde Racine an den König und seine Umgebung gefesselt, und in seinen Schöpfungen hat der Einfluß des Hofes die deutlichsten Spuren hinterlassen. In der Auswahl und Behandlung seiner Stoffe ist Racine dem Geschmacke seines Monarchen und der Hofsitte entgegengekommen, hat er doch sogar in den Verzicht des Kaisers Titus auf den Besitz der jüdischen Prinzessin Berenice eine deutliche Beziehung auf ein Jugenderlebnis des Königs hineingelegt. Er that als „gentilhomme ordinaire" regelmäßig Dienst, wirkte als Vorleser des Königs und begleitete diesen wiederholt ins Feld. Von Ludwig XIV., oder vielmehr von Frau von Maintenon, wurde er veranlaßt, seine zwei letzten Bühnenwerke zu schreiben, die sein liebenswürdiges Talent in seiner ganzen Frische und Anmut offenbarten: „Esther" und „Athalja". Wie hoch oder wie niedrig man den unmittelbaren Einfluß des Königs auf die schöne Litteratur bewertet, das Urteil des Hofes wurde maßgebend in litterarischen Dingen, mochten sich auch einige altfränkische Kreise dagegen auflehnen.

Neben dem Zuge der Zeit, die äußere Persönlichkeit in der Gesellschaft vornehm und würdig zur Geltung zu bringen, ist eine starke, der inneren Ausbildung zugewandte, moralisierende Richtung vorhanden, die selbst in der für die Vornehmen bestimmten und von den Vornehmen ausgehenden Litteratur zu Tage tritt. Der Hang, den eigenen sittlichen Charakter und den seines Nächsten zu beobachten und klarzustellen, ist allgemein verbreitet und in der höheren Gesellschaft auffallend stark. Leichtsinn und Leichtfertigkeit, von Kraft überschäumende oder zuchtlose Genußsucht äußern sich neben einem Ernste der Gesinnung, der sich an den religiösen, philosophischen und sittlichen Fragen und Streitigkeiten des Zeitalters lebhaft beteiligt. Die philosophischen Werke von Descartes und Malebranche, die wortreichen Schriften der Jansenisten und Quietisten finden eifrige Leser, und die vornehmen Salons vermehren selbst den Schatz der Morallitteratur. Auch die Preziösen hatten sich gern mit moralischen Fragen beschäftigt. Sappho-Scudéry hatte in ihren späteren Jahren auf die Fiktion des Romans verzichtet und eine ganze Reihe von moralischen Unterhaltungen veröffentlicht. Die auf der Beobachtung des eigenen Selbst und der Zergliederung fremder Persönlichkeiten beruhende „thörichte Mode" der Porträts war von ihr in Aufnahme gebracht worden (vgl. S. 409). Diese Entdeckungsreisen in das „Innere der Persönlichkeit" werden aus einem Gesellschaftsspiele eine litterarische Kunstübung, und der Drang des Zeitalters nach verständiger Klarheit äußert sich auch hier: auch die Persönlichkeit muß „debrouilliert", d. h. scharf umrissen und sauber schattiert vor Augen gebracht werden.

Wichtig ist es ferner, daß man zur Klarheit über die sittlichen Fragen des praktischen Lebens gelangt. Die „Leidenschaften" werden studiert, ihre Ursachen und Wirkungen (Nicolas Coëffeteau: Tableau des passions humaines, de leurs causes et de leurs effets, 1624), ihr Wesen (Cureau de la Chambre: Caractères des passions, 1640—62, fünf Bände), ihr Nutzen (Jean François Senault: Usage des Passions, 1641). Selbst Descartes schrieb „über die Leidenschaften" für die Weltleute. Zahlreich sind die weltlichen und geistlichen Moralschriften in den Jahren 1660—90. Die Jansenisten (Nicole) und Calvinisten (La Placette, Jacques Abbadie) schreiben nach ihrer Gewohnheit dicke Bücher, und das berühmteste moralische Werk aus weltlicher Feder, La Rochefoucaulds „Maximen", hat mit den „Gedanken" des Jansenisten Pascal äußerlich darin Ähnlichkeit, daß hier wie dort nur vereinzelte Sätze und Beobachtungen aneinandergereiht werden.

François de La Rochefoucauld (1613—80; s. die Abbildung, S. 428, und die beigeheftete Tafel „Ein Brief La Rochefoucaulds an Madame de Sablé") war wirklich, was man damals einen „Großen" nannte; aber obgleich er als Prinz von Marcillac seit seinem

sechzehnten Jahre verschiedene Feldzüge mitgemacht hatte, erlangte er doch keine höhere militärische Stellung. Auch besaß er mehr Neigung zur Betrachtung und Beobachtung als zum Handeln. Aber sein Rang und persönliche Beziehungen verschafften ihm eine hervorragende Stellung im Kampfe der Adelspartei gegen Mazarin. Frau von Longueville, die er leidenschaftlich liebte, bewog ihn, eine Rolle in dem Schauspiel zu übernehmen, dessen Heldin sie war. „Die Macht, die geliebte Personen auf uns ausüben“, sagte er später in seinen „Maximen“, „ist fast immer größer als unsere eigene Macht über uns selbst.“ Man hat La Rochefoucauld den „Cinna“ der Fronde genannt. Zuerst setzt er „im Dienste einer Geliebten“ Freiheit und Leben ein, aber als der erste Rausch verflogen ist, schwindet sein Heldentum, seinem „schwimmenden Geiste“ (esprit flottant) wird es schmerzlich, an den Haß der Herzogin von Longueville gekettet zu sein, und gegen die eigene Neigung hält er bei der Fronde aus. Eine schwere Verwundung am linken Auge machte endlich seinen kriegerischen und ehrgeizigen Unternehmungen ein Ende. In der königlichen Erklärung vom 13. November 1653 wurde er unter der Zahl der Majestätsverbrecher und Störer des öffentlichen Friedens genannt; aber er durfte sich auf seine Güter in Angoumais zurückziehen.



François de La Rochefoucauld. Nach einem Stich (Gemälde von Moncornet), in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 427.

Erst 1659 ist La Rochefoucauld wieder bei Hofe erschienen. Er war Schriftsteller geworden, zuerst zu seiner eigenen Rechtfertigung in der „Apologie des Prinzen Marcillac“ (Apologie du prince Marcillac, 1649) und dann in seinen „Denkwürdigkeiten“ (Memoires). Dies waren Bekenntnisse eines Parteiführers, der sich an Verschwörungen beteiligt hatte, an Anschlägen, die nur Eingebungen des Ehrgeizes, „gekränkten Stolzes“, der Leidenschaft und Abenteuerlust waren, denen jedes höhere politische Ziel fehlte. Aber der scharfe Beobachter und Menschenkenner offenbarte sich schon in dieser Schrift: schon hier sucht La Rochefoucauld bei den handelnden Personen überall den Beweggrund der Eigensucht aufzudecken.

Es wollte La Rochefoucauld nicht glücken, am Hofe Ludwigs XIV. eine bedeutende Stellung zu erhalten; er blieb der einzige der großen Herren von der „Partei der Prinzen“ (Condés), dem der König nicht verzieh. In der Gesellschaft aber behauptete er seinen Platz. Für kundige Beurteiler war er der gebildetste Gesellschafter, der alle Ansprüche der „bienséance“ am vollkommensten erfüllte. Aber er war zugleich von nachdenklichem Wesen und ohne inneren Frohsinn. „Ich bin so melancholisch“, sagt er in seinem Selbstporträt, „daß man mich seit drei oder vier Jahren kaum drei- oder viermal hat lachen sehen.“ Obgleich er selbst im Punkte der Eigenliebe sehr empfindlich war, erklärt La Rochefoucauld doch denjenigen für den wahren „honnête homme“, „der sich auf nichts etwas einbildet“. Nach einer Stelle seiner „Réflexions diverses“ (Vermischte Betrachtungen) muß der Mensch das zu bleiben versuchen, was er ist. Aber um sich

gleich zu bleiben, muß man auch etwas sein. Nur dann wird es gelingen, wie er vorschreibt, „sein Benehmen und seine Manieren mit seiner Erscheinung, seinen Ton und seine Worte mit seinen Gedanken und Ansichten in Übereinstimmung zu bringen“. Bei diesem Bestreben, mit sich selbst in Einklang zu bleiben, darf aber die Rücksicht auf die Umgebung nicht vernachlässigt werden. Höflichkeit ist ihm fast eine Tugend. Ein für La Rochefoucauld und für die in seinem Zeitalter sich vollziehende Verfeinerung des Gesellschaftsgeistes köstliches Zeugnis ist folgender Satz seiner „Vermischten Betrachtungen“:

„Damit die Geselligkeit behaglich bleibt, muß jeder seine Freiheit bewahren; man muß sich besuchen dürfen oder nicht, ohne Unterordnung, um sich zusammen zu unterhalten oder selbst, um sich zusammen zu langweilen. Man muß so viel wie möglich zur Unterhaltung der Leute beitragen, mit denen man leben will. — Es gibt eine Art Höflichkeit, die im Verkehr der Gebildeten notwendig ist: sie setzt sie in den Stand, Scherz zu verstehen, und verhindert sie, Anstoß zu nehmen oder bei anderen anzustoßen durch bestimmte Formen des Ausdrucks, die zu unumwunden und zu hart sind, und die einem oft entschlüpfen, ohne daß man etwas dabei denkt, wenn man seine Meinung mit Wärme aufrecht erhält.“

La Rochefoucauld zog der Unterhaltung über Hofgeschichten und Kriegsthaten ein ernsthaftes Gespräch vor, in dem „die Moral den größten Platz einnahm“. Solche geistige Anregung fand er im Hause der Marquise von Sablé. Madeleine de Souvré (geboren 1599), seit 1640 Witwe des Marquis de Sablé, hatte früher „Schule der Empfindsamkeit und höheren Eleganz“ gehalten. Sie gehörte zu den Freundinnen der Marquise von Rambouillet und hatte mit Voiture Briefe gewechselt. Als davon die Rede war, daß La Rochefoucauld Erzieher des Dauphins werden sollte, schickte sie ihm eine kleine Abhandlung über Prinzenerziehung. Die gediegenen Eigenschaften ihres Geistes wurden von Arnauld hochgeschätzt, denn trotz ihrer Vorliebe für Leckerbissen und Süßigkeiten war sie eine eifrige Jansenistin. Den einen Fuß im Kloster, den anderen im Salon, Gott und der Welt dienend, unterhielt Frau von Sablé einen Sammelpunkt der Schöngeister in ihrem Palast zu Paris, einen anderen in ihrer Wohnung zu Port-Royal. In beiden Salons verkehrten Weltleute und Jansenisten. Je nach der Stimmung der Marquise gaben die Frommen oder die Weltleute den Ton an. La Rochefoucauld entschied sich weder für die Jansenisten noch für die Jesuiten. Man machte im Hause der Marquise selbstverständlich auch kleine Verse, aber man besprach sich besonders eifrig über theologische, philosophische, grammatische und naturwissenschaftliche Fragen. Gerade die „Feinheiten“ und Geheimnisse des Sprachgebrauches, die Vaugelas, Bouhours und Ménage erforschten, wurden hier im Gespräche behandelt; die Philosophie des Descartes fand hier Beachtung; der Physiker Rohault erklärte den Damen die Kapillaranziehung. Als der Streit mit den Protestanten wieder auflebte, wurden bei Frau von Sablé Vorträge über den Calvinismus gehalten. Lieblingsgegenstand der Unterhaltung war aber die gesprächsweise Ausarbeitung moralischer Sätze. „Die Lust, Sentenzen zu machen, ist ansteckend wie der Schnupfen“, schrieb La Rochefoucauld an seine Freundin (5. Dezember 1662).

Aus dem Salon der Frau von Sablé sind außer den „Maximes“ La Rochefoucaulds (1665) noch vier Sammlungen moralischer Sätze hervorgegangen: die „Verschiedenen Gedanken“ (Pensées diverses. 1676) des Abbé d'Ailly, „Die Falschheit der menschlichen Tugenden“ (La Fausseté des vertus humaines. 1678) des Akademikers Jacques Esprit, die „Maximes“ der Frau von Sablé selbst (1678) und endlich die „Maximen“ (Maximes. Sentences et Réflexions morales et politiques. 1687) von Plassac de Méré. Schon daraus, daß La Rochefoucaulds Sammlung den anderen vorausging, ergibt sich, daß er sein Buch nicht bloß der Mitarbeit der Frau von Sablé und Jacques Esprits verdankte. Ein unaufhörlicher Austausch

von Fragen, Antworten und kritischen Bemerkungen hat freilich vorher im Hause der Marquise stattgefunden, aber die erste Idee jedes Satzes und die endgültige Fassung sind La Rochefoucaulds Eigentum.

Der Grundgedanke des Buches, die Eigenliebe als Quelle alles Handelns zu betrachten, um daraus einen Maßstab für die Beurteilung der menschlichen Tugenden zu gewinnen, war ein Gemeingut fast aller Moralisten des Zeitalters, auch der christlichen von jansenistischer Färbung. Aber La Rochefoucauld beabsichtigte nicht, im christlichen Sinne den Gegensatz zwischen menschlicher Eigenliebe und göttlicher uneigennütziger Liebe durchzuführen wie jene. Er war vielmehr in einer glaubigen Zeit ein Ungläubiger. Seine Moral war die christliche ohne die christliche Verheißung: „La Rochefoucauld behält nur das Dogma von der Erbsünde, das Dogma von der Erlösung läßt er beiseite“, urteilte De Sacy. Die Jansenisten sahen in den „Maximen“ die Hälfte eines ausgezeichneten Buches, dessen andere Hälfte, die christliche, noch fehlte. Aber der Verfasser hätte selbst ein besserer Christ sein müssen, wenn er das Buch in dieser Weise hätte vervollständigen wollen.

In der „Nachricht an den Leser“, die er der zweiten Auflage der „Maximen“ (1666) vorausschickte, gibt er vor, „den Menschen in dem beweinenswerten Zustand der durch die Sünde verderbten Natur betrachtet zu haben“, und versichert, daß sich diejenigen, „welche durch eine besondere Gnade Gottes vor den Fehlern der Scheintugenden bewahrt werden“, nicht getroffen zu fühlen brauchen. Aber im Buche selbst zeigt er sich wenig überzeugt von der Wirkung der Gnade. Er sagt: „Wenn wir unsere Leidenschaften überwinden, siegen wir mehr über ihre Schwäche als durch unsere Kraft. Die Thorheit begleitet uns durch alle Lebensalter. Wenn jemand weise scheint, so ist er's nur, weil seine Thorheiten seinem Alter und seinem Vermögen entsprechen.“

Das sind weder jansenistische noch stoische Gedanken. La Rochefoucauld war Epikureer und Fatalist. In den Beziehungen zwischen Leib und Seele legte er ein großes Gewicht auf den Körper: es finden sich bei ihm Aussprüche, die ein Philosoph des 18. Jahrhunderts hätte thun dürfen. La Rochefoucauld vertritt gegen den geistlichen Pessimismus der Erbsünde den weltlichen Pessimismus einer geringschätzigen Beurteilung des menschlichen Thuns und Treibens. Hat er es nicht geglaubt oder nicht gewußt, daß es neben der eigennützigen Tugend auch eine uneigennützige gibt? Bisweilen macht er doch einige Zugeständnisse, manche Sätze, die ihm zu stark schienen, wurden später, zum Teil unter dem mildernden Einfluß seiner Freundin, der Gräfin von La Fayette, unterdrückt, und einzelne Widersprüche lassen erkennen, daß La Rochefoucauld dem Glauben an menschliche Tugend nicht völlig entsagt hat. Im ganzen aber bleibt er dem Vorsatz treu, überall, auch bei tugendhaften Handlungen, die Wurzel Eigensucht aufzudecken.

Die „Maximen“ sind ihrer Natur nach allgemein und abstrakt, in ihrer Knappheit, Bestimmtheit und blendenden Klarheit ohne behagliche moralische Betrachtung, ohne epischen Gehalt und philosophische Gedankenentwickelung. Die Sätze sind einzig kurze Zusammenfassungen von Salongesprächen: Überschriften, Gesprächsthemen, wo der Meditation und Erfahrung des Lesers die Beweisführung überlassen bleibt. Diesem Zwecke entspricht auch der Stil La Rochefoucaulds, die Sprache des 17. Jahrhunderts. Der Sinn wird in kurze Sentenzen zusammengerafft, der Ausdruck ist „net“ (sauber) und „sobre“ (nüchtern), wie der Franzose sagt, beliebt ist die Antithese. Selten veranschaulicht ein bildlicher Ausdruck, der Gebrauch einer konkreten Vorstellung einen geistigen Vorgang, zuweilen unterbricht eine witzige Bemerkung den ernsten Ton.

Der Theoretiker der Eigenliebe war aber im Leben nicht der Egoist der „Maximen“; dies ergibt sich aus dem Zeugnis der Zeitgenossen. Wie sehr La Rochefoucauld als Vater und als Freund verehrt und geliebt wurde, erhellt aus einer Schilderung seiner letzten Stunden in einem Briefe der Marquise von Sévigné, die bei dem Tode des Herzogs niemanden mehr bedauerte als die Gräfin von La Fayette: „Wo wird sie einen solchen Freund wiederfinden, einen solchen

Gesellschafter, eine gleiche Sanftmut und Anmut, ein solches Vertrauen, solche Rücksichtnahme für sich und ihren Sohn?"

Als ihr Freund starb, mit dem sie seit 1666 in einer Art geistiger Ehe gelebt hatte, während ihr Gatte seine Güter in der Auvergne verwaltete, blickte Marie Madeleine, Gräfin von La Fayette (1634—93) bereits auf eine fast zwanzigjährige litterarische Vergangenheit zurück. Sie hatte einen Anflug höherer Bildung erhalten und war frühzeitig in Beziehungen zum Hôtel Rambouillet getreten. 1655 heiratete sie den Grafen François de La Fayette, aber wichtiger wurde für sie ihre Freundschaft mit der Herzogin von Orléans, Henriette von England. Bis zu dem Tode dieser Fürstin (1670) gehörte sie zu ihrem Hofe, und unter den Augen ihrer Herrin verfaßte sie die „Geschichte von Madame" (Histoire de Madame, Henriette d'Angleterre, première femme de Philippe de France, duc d'Orléans), eine zart, warm und diskret erzählte Hofgeschichte, die aber erst nach ihrem Tode veröffentlicht wurde. Eine geheimnisvolle Krankheit entriß ihr mit jäher Schnelligkeit ihre Fürstin, der sie die wärmste Liebe und jene Mischung von bedingungslos sich unterwerfender Hingebung, Treue und begeisterter Liebe entgegenbrachte, wie sie eben nur adlige Frauen für fürstliche empfinden. Von ähnlichem Charakter wie die „Geschichte von Madame" sind die „Denkwürdigkeiten des französischen Hofes zu den Jahren 1688 und 1689" (Mémoires de la Cour de France pour les ans 1688 et 1689), die ihr Sohn erst lange nach ihrem Tode (1720) herausgab.

Die Romane der Frau von La Fayette bezeichnen den Höhepunkt des heroischen Romans im 17. Jahrhundert. In ihrem Kreise verachtete man nicht, wie einzelne bürgerliche Schriftsteller, die Geschichten La Calprenèdes und der Scudéry. Die litterarischen Sympathien der vornehmen Schöngeister verweilten vielmehr gern bei Werken aus einer Zeit, in der den französischen Adel ein heroisch-romantischer Aufschwung zu einem Kampf gegen die Allmacht des Königtums emporzuheben schien. Auch folgte Frau von La Fayette in ihren Anfängen ohne Erröten den Spuren des vielschreibenden Fräuleins aus der Normandie. Ihr Geschmack war dem preziösen verwandt. Sie zog Corneille Racine vor und hatte eine geheime Vorliebe für die adlige und stolze spanische Art.

Bei allem, was Frau von La Fayette schrieb, schwebte ihr ein hohes Ideal von Tugend und Ehre vor. Auf das „Porträt" ihrer Freundin Sophronie (Frau von Sévigné) in der „Sammlung von Mademoiselle" (vgl. S. 407) folgte die kleine Erzählung „Mademoiselle de Montpensier" (1660), die sich durch ihre Kürze vorteilhaft vor ähnlichen Werken auszeichnete. Sie ist historisch im Sinne der Sécudry: die historische Einkleidung zielt auf die eigene Zeit (den Hof der Henriette von England). Aber man befand sich in Fräulein von Montpensier wenigstens am Hofe der letzten Valois, nicht bei Lucretia oder Mandane. Der erste größere Roman der Frau von La Fayette: „Zayde" (1670), wurde unter dem Namen des Dichters Segrais (1624—1701), zugleich mit einer Abhandlung über den Ursprung der Romane vom Bischof Huet von Avranches, veröffentlicht. Er spielt in Spanien zur Zeit der Maurenkämpfe. Der anziehende historische Roman von Perez de Hita (Historia de los Bandos de los Zegries y Abencerrajes, 1595—1604), der auch sonst in Frankreich bekannt war (eine Pariser Ausgabe erschien 1660), ist ohne Einfluß auf die Entstehung der „Zayde" gewesen. Diese ist eine heroische Liebesgeschichte mit plötzlich entstehenden Leidenschaften, unglaublichen Ähnlichkeiten und Verwechselungen, unglücklich Liebenden, die vom Hofe in die Wüste fliehen (das alte Amadismotiv), Schiffbruch und wundersamer Begegnung am Seestrande. Auch hier herrscht jene Galanterie, der die geliebte Herrin als ein idolhafter Inbegriff aller Vollkommenheiten erscheint.

Aber gegen die Romane der älteren Zeit zeigt sich ein Fortschritt in der feineren Seelenmalerei und in größerer Bestimmtheit und Kürze der Darstellung. Den Forderungen des bon sens wird einigermaßen Genüge geleistet.

Das Meisterwerk der Gräfin ist ein in hohem Grade zeitgemäßer Hofroman, der wieder unter dem Namen Segrais' erschien (1677—78): „Die Fürstin von Kleve" (La Princesse de Clèves). Die Freunde der Verfasserin scheinen den Roman schon 1672 gekannt zu haben. Die Geschichte führt in eine dem damaligen Zeitalter ziemlich nahe Vergangenheit ein, in Lebensverhältnisse, die den eigenen sozialen Erfahrungen und Auffassungen nicht fremd waren. Für das Geschichtliche ist wahrscheinlich das Werk von Péréfixe, „Die Geschichte Heinrichs des Großen" (L'Histoire de Henri le Grand, 1662), benutzt worden.

Die Begebenheiten führen uns nach Paris, in den Louvre oder in die nächste Umgebung der Hauptstadt. Die Personen, Zustände, Parteiungen des damaligen Hofes werden geschildert und die Phantasie, nicht gemißbraucht zur Erdichtung einer romanhaften Scheinwelt, ergänzt, belebt und erschafft aufs neue, was wirklich war und wirklich sein konnte. Bei einer Begegnung der Fürstin mit dem Herrn von Nemours, dem „vollkommensten" Ritter Frankreichs, entsteht eine heiße Liebe in den Herzen beider. In dem Kampf eines edlen, von Pflicht und Dankbarkeit gestärkten Gemütes gegen die Macht der Leidenschaft, die den menschlichen Willen lähmt, vertieft sich das ganze Interesse des Romans, den man mit Recht den ersten psychologischen Roman genannt hat. In ihrer Gewissensangst gesteht die Fürstin ihrem Manne ihre Liebe für Nemours und fleht ihn um Hilfe gegen sich selbst an. Die Wirkung ist nicht, wie die Fürstin gehofft hat: ihr Gatte richtet sie zwar durch Trost und Zuspruch auf, aber er wird argwöhnisch. Nemours hat das Gespräch der Gatten belauscht; schmachtend bringt er die folgende Nacht im Park von Coulommiers zu. Kleve erfährt dies und ist geneigt, an eine Schuld seiner Frau zu glauben. Er wird krank und stirbt. Aus Gewissensbedenken verzichtet die verwitwete Fürstin auf die Ehe mit dem Geliebten; sie flüchtet sich nach schwerer Krankheit in ein Kloster und folgt ihrem Gatten bald ins Jenseits nach.

So zart wurde die eheliche Untreue im Zeitalter Ludwigs XIV. und der Frau von Montespan im Roman behandelt. Das wirkliche Leben erschöpfte wahrscheinlich den Vorrat von Duldung, den man für die Ausschreitungen ungesetzlicher Liebe besaß, in der Tragödie und im heroischen Romane blieb man bei der Gedankensünde stehen. Sonst urteilten ehrbare Frauen in ihren privaten Äußerungen über unerlaubte Liebschaften mit so gutmütiger und munterer Laune, daß diese ernste Behandlung des Themas im Roman der Frau von La Fayette einen scharfen Gegensatz dazu bildete. Die Tugend siegt auch hier. Es ist aber nicht der Sieg eines kraftvollen Willens, sondern Ergebung in den Sieg der Tugend, der den physischen Menschen rein erhält und zu Grunde richtet. Die Fürstin von Kleve stirbt wie Phädra an ihrer schuldvollen Liebe: in der Wirklichkeit war die Lebenskraft der vornehmen Frauen dieser Zeit so groß, daß sie die Niederlage ihrer Tugend mit Würde ertrugen oder ihren Sieg heroisch überlebten.

Die „Fürstin von Kleve" ist die erste Schöpfung ihrer Art, in der sich der ernste Roman auf die Höhe einer Kunstform erhebt, ohne des Hilfsmittels einer phantastisch-willkürlichen und darum unwahren Idealisierung des Lebens, wie in der „Asträa" d'Urfés und den schwächeren Nachahmungen dieses Vorbildes, zu bedürfen. Man darf die „Fürstin von Kleve" nicht unter die engen Gesichtspunkte des geschichtlichen Sittenromans bringen. Der Roman ist eine Herzensgeschichte modernen Gepräges aus der Welt, in der die Dichterin lebte; er gewinnt dadurch an poetischer Wahrheit und Wirkung, daß die Handlung in die Vergangenheit verlegt ist und so den störenden persönlichen Deutungen und Anzüglichkeiten keinen Anhalt gewährt. Die Verwandtschaft der Dichtung mit der „Phädra" Racines liegt auf der Hand. Hier wie dort ist der Grundsatz des „Einfachen und Einheitlichen" (simplex et unum) durchgeführt, hier wie dort finden wir nur wenige Personen, eine einfache, durch psychologische Vertiefung pathetisch wirkende

Handlung, Mäßigung und Zartheit im Ausdruck, eine durch die Herkömmlichkeiten des Hofes und des Standesbewußtseins umgrenzte Welt edlen und vornehmen leidenschaftlichen Empfindens. Der Beifall der Zeitgenossen war groß, doch gab es auch Ausstellungen; Valincourt in einem „Briefe an die Frau Marquise von ***" (1678) und Bussy (in Briefen an seine Kousine Sévigné) bestritten die Wahrscheinlichkeit der Beichte, die die Fürstin von Kleve ihrem Manne ablegt. Vielleicht würde der La Rochefoucauld der „Maximen" ebenso geurteilt haben: ein Grund mehr, ihm den Anteil an dem Buche abzusprechen.



Frau von Sévigné. Nach dem Pastellgemälde von Robert Nanteuil, im Besitz des Grafen von Laubespin zu Paris, Photographie von Braun, Clément u. Cie. in Paris.

Auffallend möchte es scheinen, daß **Frau von Sévigné** (1626—96; s. die nebenstehende Abbildung) die Kritik ihres Vetters Bussy bewundernswert fand und beteuerte, daß sie ihre eigenen Gedanken wiedergäbe. Sie selbst vertrat ebenso glänzend wie La Rochefoucauld, Frau von La Fayette und Paul de Gondi (Kardinal von Retz) den französischen Adel in der Litteratur unter Ludwig XIV. Sie hat nie eine Zeile veröffentlicht, aber ihre Briefe gehören nach Form und Inhalt zu den reizvollsten und vollendetsten Denkmälern des goldenen Zeitalters. Sie lernte lateinisch und italienisch von Jean Chapelain und Gilles Ménage. Aber doch gehörte sie eher zu den Frauen, die ihre geistige Erziehung dem Leben verdankten, einem aufgeweckten Geiste, dem Verkehr mit gebildeten Männern, der Gesellschaft und der Lektüre. Daß sie in jungen Jahren zum Kreise der Marquise von Rambouillet gehörte, wäre anzunehmen, selbst wenn Somaize sie nicht in sein Verzeichnis der Preziösen (vgl. S. 407) aufgenommen hätte. Seit 1644 war sie die Gattin des Marquis von Sévigné. Als dieser 1651 starb, suchte die Witwe die durch den Leichtsinn des Gatten in Verwirrung geratenen Vermögensverhältnisse in Ordnung zu bringen und widmete sich der Erziehung ihrer beiden Kinder auf ihrem Landsitze Les Rochers in der Bretagne; doch kam sie öfter nach Paris und an den Hof. Ihre Tochter (geboren 1648) verheiratete sie mit dem Grafen von Grignan (1669) und richtete an sie, bald von Les Rochers, bald von Paris aus, während eines

Zeitraums von sechsundzwanzig Jahren (1669—95) unermüdlich ihre von besorgter mütterlicher Zärtlichkeit überströmenden Briefe. Die lange Reihe dieser Briefe an die Tochter wird vervollständigt durch einzelne an andere Personen gerichtete Briefe; besonders zahlreich sind die an den „Vetter“ der Marquise, den Grafen Roger de Bussy-Rabutin, der in Burgund in der Verbannung lebte. Die Briefe der Marquise bilden eine beinahe vollständige Chronik des Hof- und Gesellschaftslebens dieser Zeit. Von einer zärtlichen Mutter an die Tochter geschriebene Briefe, ohne Aussicht auf eine spätere Veröffentlichung, dürfen eigentlich kaum litterarisch beurteilt werden. Wer hat das Recht, zu finden, daß die Briefe der Frau von Sévigné stellenweise von ermüdender Geschwätzigkeit und voll von Unwichtigkeiten sind? Der große Reichtum und die Vielseitigkeit des Ausdrucks, die Lebendigkeit, natürliche Frische und Unmittelbarkeit der persönlichen Eindrücke, die in der Niederschrift nicht verloren gehen, verleihen den Briefen über ihren Inhalt hinaus die Bedeutung wertvoller Denkmäler entzückender französischer Prosa.

Der natürliche Ton der Briefe wird allgemein hervorgehoben; aber Frau von Sévigné folgte nicht immer der ersten Eingebung. Natürlich zu sein, ist auch eine große Kunst. Die Marquise war eine geborene Künstlerin der Rede. Wer diese Gabe besitzt, wird sie auch mit Bewußtsein und mit Kunst verwerten. Frau von Sévigné lebte außerdem in einer Zeit und in einer Umgebung, in der man auf sprachliche Treffsicherheit und feine Ausbildung des Ausdrucks viel gab. So führen Naturanlage, Neigung und Bildung des Zeitalters Frau von Sévigné zu einer künstlerischen Behandlung ihres Gegenstandes selbst in ihren vertrauten Briefen. Dieser künstlerische Zug artet bisweilen in Künstelei aus. Der bekannte Brief, worin Frau von Sévigné ihrem Vetter Herrn von Coulanges die überraschende Mitteilung von der bevorstehenden Vermählung der „großen“ Mademoiselle mit dem „cadet de Gascogne“ Lauzun macht, kann uns hiervon überzeugen:

„Ich bin im Begriffe, Dir die erstaunlichste Sache zu melden, das Überraschendste, Bewundernswerteste, Merkwürdigste, Triumphierendste, Betäubendste, Unerhörteste, Eigentümlichste, Außerordentlichste, Unglaublichste, Unvorhergesehenste, Größte, Kleinste, Seltenste, Gewöhnlichste, Auffallendste, Geheimnisvollste, was es bis auf den heutigen Tag gegeben hat .... etwas, was wir in Paris nicht glauben können: wie wird man's in Lyon glauben können? Etwas, was aller Welt einen Weheruf auspressen, Frau von Rohan und Frau von Hauterive mit Freude erfüllen wird, kurz, eine Sache, die am Sonntag geschehen wird, wo die, die sie schauen, glauben werden, blind zu sein, etwas, was am Sonntag geschehen wird und vielleicht Montag noch nicht geschehen ist. Ich kann mich nicht entschließen, es auszusprechen; rat' nur! dreimal! Du kannst nicht? Du gibst es auf? Schön, dann muß ich Dir's sagen. Herr von Lauzun heiratet am Sonntag im Louvre. Rate, wen? Viermal, zehnmal, hundertmal darfst Du raten. Frau von Coulanges sagt: ‚Das ist ein überaus schweres Rätsel! Es wird Fräulein von La Vallière sein.‘ Keineswegs, gnädige Frau. ‚Also Fräulein von Retz?‘ Ach bewahre, Sie sind eine rechte Provinzialin! ‚Ja freilich, wir sind recht einfältig!‘ sagt sie, ‚es ist Fräulein Colbert!‘ Ebensowenig. ‚Dann sicherlich Fräulein von Créqui?‘ Weit gefehlt! Nun, man muß es Dir schließlich sagen: er heiratet Sonntag im Louvre mit der Erlaubnis des Königs Fräulein, Fräulein von — — Fräulein: errate den Namen! er heiratet ‚das Fräulein‘, auf Ehre! Mein Ehrenwort! ich schwör's bei meiner Ehre! Fräulein, ‚das große Fräulein‘, die Tochter des seligen ‚Herrn‘, ‚Fräulein‘, die Enkelin Heinrichs IV., Fräulein von Eu, Fräulein von Dombes, Fräulein von Montpensier, Fräulein von Orléans, Fräulein, die leibliche Base des Königs‘.“

Die liebenswürdige Zuvorkommenheit, die geistige Aufgewecktheit, die Sicherheit des Tones, wodurch das häusliche Gespräch und die Unterhaltung im Salon ein Genuß wurde, finden sich wieder in den Briefen der Frau von Sévigné. Was der etwas abstrakt gewordene Stil der höheren schriftstellerischen Darstellung verschmähte, ist hier willkommen; die Marquise gesteht selbst zu, daß sie das „Détail“ liebt. Ohne den Sinn für Kleinigkeiten und unwichtige Einzelheiten

kann man überhaupt keine Unterhaltungen, sondern nur Abhandlungen in Briefform schreiben. Wir verdanken darum diesen Briefen eine Fülle von Zügen, die uns hervorragende Persönlichkeiten und Vorgänge der Zeit greifbar vor Augen bringen. Sie sind die lebendige Chronik der Gesellschaft, ihrer Stimmungen und Anschauungen in der glänzenden Zeit Ludwigs XIV. Wie prächtig ist Boileau geschildert in der Erzählung seines Streites mit einem Jesuiten über Pascal (15. Januar 1690), oder die erste Aufführung der „Esther" (21. Februar 1689), oder die rührende Geschichte von dem illustren Vatel, dem Haushofmeister des Prinzen von Condé, der sich aus Verzweiflung den Tod gab, weil die frischen Seefische zum Diner nicht rechtzeitig eingetroffen waren.

Schon bei Lebzeiten hatte die Marquise eine Art schriftstellerisches Ansehen genossen. Aus der Kassette Fouquets gelangten einige Briefe der jungen Witwe in des Königs Hände und wurden von ihm mit Vergnügen gelesen. Frau von Coulanges erzählt der Frau von Sévigné, wie sich eines Morgens (1673) bei ihr ein Lakai von Frau von Thianges mit der Bitte seiner Herrin eingestellt habe, ihr den Brief „vom Pferde" und den „von der Wiese" zu schicken. „Ihre Briefe machen so viel Aufsehen, wie sie es verdienen", fügt sie hinzu. Eine erste unvollständige Sammlung der Briefe wurde dreißig Jahre nach dem Tode der Frau von Sévigné gedruckt (1726); unverkürzt sind sie erst durch Monmerqué (1818—19) und Mesnard (1862 ff.) an die Öffentlichkeit gelangt.

Mit Auszeichnung übte die Kunst der Marquise auch ihr Vetter Bussy (vgl. S. 411). Seine Briefe aus Burgund wurden in Paris stets mit Spannung erwartet, wenn sie die Beurteilung einer neuen litterarischen Erscheinung enthalten konnten. Muster der gewählten Prosa des großen Jahrhunderts sind die Briefe (Lettres, 1697), das beste Werk des Grafen, aber als Verfasser von „Memoiren" (1694) übertrifft ihn Paul de Gondi, Kardinal von Retz (1614—79), ein anderer guter Freund und Verwandter der Sévignés. Er war der Nachkomme eines Florentiner Adligen, der unter den Valois in Frankreich sein Glück gemacht hatte. Paul sollte als Nachfolger seines Oheims Erzbischof von Paris werden, und trotz seiner Abneigung gegen den geistlichen Beruf lernte er es doch, seine geistliche Rolle äußerlich mit „bienséance" durchzuführen, und wurde ein beliebter und einflußreicher Prälat. Seine hohe Stellung sollte seinem politischen Ehrgeiz nützen: als vornehmer Demagog und geistvoller Ränkeschmied, dessen Thatkraft sittliche Bedenken nicht hemmten, wurde er einer der Führer in der Fronde. Aber sein geschickterer Gegenspieler Mazarin besiegte ihn, er verlor sein Erzbistum und jede Aussicht auf ein einflußreiches Amt im Staate Ludwigs XIV.: die politische Geschichte seines Vaterlandes gedenkt seiner nur als eines ehrgeizigen Intriganten, der die Machtmittel, die ihm eine aufrührerische Bewegung in die Hände spielte, eine Weile mit Erfolg seinen persönlichen Zwecken dienstbar machte. Er starb zu Commercy in völliger Zurückgezogenheit und hinterließ seine Denkwürdigkeiten, die unauslöschlichen Haß gegen Mazarin atmen und ein Zeugnis seines betrogenen Ehrgeizes sind. Retz hat nicht die letzte Hand an den wichtigsten Teil seines Werkes gelegt, der die Zeit der Königin Anna (1643 bis 1655) behandelt; aber als Lebensgeschichte eines bedeutenden Mannes und als Erzählung der Intriguen und Kämpfe der Fronde sind die Memoiren, selbst in ihrer ungleichmäßigen Ausführung, eines der glänzendsten Prosawerke des Zeitalters. Als sie 1717 zuerst in Nancy herauskamen, erregten sie ungeheures Aufsehen; der Regent von Frankreich, Philipp von Orléans, betrachtete sie als ein gefährliches Buch, als ein „Handbuch der Revolution". Man ließ darum die Echtheit des Werkes bestreiten, aber dieser Versuch mußte angesichts der vorhandenen Niederschriften des Kardinals fehlschlagen.

Mancherlei Beschönigungen, Unwahrheiten und Verdrehungen in der Darstellung gehen unmittelbar auf Retz selber zurück. Nicht, daß der Kardinal seine Handlungsweise sittlich verteidigen wollte; er suchte sich vielmehr als geschickten und starken Politiker zu zeigen, der auch vor einem Verbrechen nicht zurückschreckte. Es war sein Ehrgeiz, in seiner Persönlichkeit, in der Rolle, die er auf der Bühne der Fronde gespielt hat, das Ideal Machiavellis verwirklicht zu sehen: daher wird er bisweilen aus Eitelkeit geradezu ein „fanfaron du vice" (Renommist des Lasters). Zugleich ist dies ein Kunstgriff, um den Schein der Aufrichtigkeit und Wahrheitsliebe hervorzubringen. Er bekennt seine Fehler, Mißgriffe und „sottises notables" (hervorragenden Dummheiten), er erzählt von seinem Anschlag, Richelieu zu ermorden. Und doch ist nachweislich die Gelegenheit, bei der dieser schwarze Plan ausgeführt werden sollte, überhaupt nicht vorhanden gewesen. Von Cousin, Bazin und Chantelause sind die zahlreichen bewußten Unwahrheiten des Kardinals an den Tag gebracht worden, aber vielleicht gerade wegen ihres Cynismus und ihrer Unaufrichtigkeit zeichnen die Denkwürdigkeiten von Retz besser als ein anderes Werk den Geist, die Kämpfe und Intriguen der Fronde. Durchdringende Menschenkenntnis, scharfe Beobachtung der Vorgänge, ein gutes Gedächtnis, künstlerische Phantasie und sprachliche Meisterschaft rufen Ereignisse und Menschen dieser bewegten Epoche mit so überzeugender Anschaulichkeit ins Leben zurück, der „psychologische Roman der Fronde" erscheint wahrer als eine Geschichte, die nur wahre Thatsachen berichtet. Retz komponiert seinen Stoff, er komponiert vor allem aus sich eine einheitliche Persönlichkeit, einen politischen Helden von starker Willenskraft, er stellt zahlreiche abgerundete „Porträts" von Mitkämpfern und Gegnern unter dem Gesichtspunkte künstlerischer Einheitlichkeit auf; er fälscht Thatsachen und Motive, nicht aber den Geist der Zeit. Retz teilt die Vorliebe der damaligen Litteratur und Gesellschaft für Sentenzen. Viele sind fein, geistvoll und aus reicher Erfahrung hervorgegangen: eine Sammlung von Grundsätzen, Betrachtungen und Aussprüchen aus dem Werke des Kardinals von Retz könnte sich neben den „Maximen" La Rochefoucaulds sehen lassen.

---

2. Die geistlichen und philosophischen Schriftsteller.

In der französischen Litteratur des 17. Jahrhunderts sind die drei Stände des alten Staatswesens alle rühmlich vertreten; neben dem „dritten Stande" und dem Adel hat auch die Geistlichkeit sich durch Schriftsteller von hervorragender Bedeutung ausgezeichnet. Und in den Werken dieser geistlichen Autoren prägt sich gleichfalls der allgemeine Zug der Zeit aus nach Klarheit, Bestimmtheit, Faßlichkeit und Vernünftigkeit. Der Klerus hatte sich eng an die nationale Monarchie unter Ludwig XIV. angeschlossen und war ein mächtiger Verbündeter der Staatsgewalt geworden; dafür stellte sich auch das französische Königtum der Kirche zur Verfügung, wenn es galt, die innere Glaubenseinheit wieder aufzurichten, die gallikanischen Freiheiten gegen die Kurie zu verteidigen oder selbständige Regungen zu unterdrücken, die sich im Schoße der katholischen Gemeinschaft bemerklich machten. Diese Verbindung von Thron und Altar fand ihren kraftvollsten Ausdruck in den Werken von Jacques Bénigne Bossuet aus Dijon (1627—1704; s. die Abbildung, S. 437). Als Chorherr in Metz, wo er fleißig die Kirchenväter gelesen hatte, kam Bossuet 1659 auf Einladung Vincents de Paula nach Paris, um hier als Prediger zu wirken und an der Unterweisung der neubekehrten Katholiken (nouveaux catholiques) teilzunehmen. Zehn Jahre hindurch bestieg er zur Fasten- und Adventszeit in verschiedenen Kirchen von Paris die Kanzel. Der Schwung und die Würde seiner Sprache, die Kraft seiner

Gedanken machten ihn zu einem bevorzugten geistlichen Redner des Hofes. Bossuet trat seinen Zuhörern selbstbewußt gegenüber: „Meine Predigt, deren Richter ihr zu sein glaubt, wird euch richten am Jüngsten Tage, und wenn ihr nicht als bessere Christen hinausgeht, geht ihr um so schuldbeladener von hier.“ Er predigt mehr gegen die Laster als über die Tugenden, gegen die „großen Laster“, Ehrgeiz, Selbstsucht, Habsucht, Ausschweifung, Ungerechtigkeit. In Gegenwart des Königs bezeichnete er als die Quelle dieser Sünden gerade die „Hoffärtigkeit“ und den „Rausch großer Macht, der so fruchtbar ist an Verbrechen und Männer wie Nebukadnezar und Nero hervorruft“. Bossuets Predigten (Sermons) sind nicht mehr in ihrer ursprünglichen Form vorhanden, sie sind später aus seinen Konzepten zusammengestellt worden. Die echtesten Zeugnisse seiner Redekunst sind die „Trauerreden“ (Oraisons funèbres). Sie sind meist einer bedeutenden Persönlichkeit des Hofes geweiht, der Königin von England, Henriette von Frankreich und ihrer Tochter, der Herzogin von Orléans (1670), der Gemahlin Ludwigs XIV. (1683), dem Prinzen Condé (1687), dem Kanzler Michel Le Tellier. Abgesehen von der glänzenden Lobrede auf Condé, den von Bossuet bewunderten und geliebten Fürsten und Feldherrn, dient in der Regel die Charakterisierung des Verstorbenen nur als Vorwand zu einer Sittenpredigt. Natürlich ist der Prediger immer an Rücksichten gebunden, manches wird verschleiert und verschönert, aber die Wahrheit kommt unter aller Pracht und Würde doch mit ergreifender Gewalt zu Worte. Bossuet tritt als Vermittler zwischen Gott und den Menschen auf, er unternimmt es, die Hörer in die Pläne und Geheimnisse Gottes einzuführen, dem Menschen seine Schwäche und Gebrechlichkeit vor Augen zu halten, seine Hoffart vor das offene Grab zu stellen und mit dem Donnerwort Ewigkeit zu schrecken. Sein Stil ist der Ausdruck seiner seelischen Bewegungen; er schafft sich die Worte für seine Gedanken und redet eine Sprache, die für sein Zeitalter merkwürdig kühn, frei und reich ist; denn er schöpft aus der Fülle biblischer Wendungen und Bilder.



Jacques Bénigne Bossuet. Nach einem Gemälde aus dem 17. Jahrhundert, im Besitz des Bistums Meaux, Photographie von Braun, Clément u. Cie. in Paris.

Seit 1670 Erzieher des Dauphins, blieb Bossuet bis zu seiner Erhebung zum Bischof von Meaux am Hofe (1670—82). Er nahm die Pflichten seines Lehramtes ernst. Für seinen Zögling verfaßte er die Schriften von der „Kenntnis Gottes“ (La Connaissance de Dieu), die „Politik nach der heiligen Schrift“ (Politique tirée de l'Écriture sainte) und die „Abhandlung über die Weltgeschichte“ (Discours sur l'Histoire universelle, vollendet 1679). Er leitete die Erziehung nach einem von ihm selbst entworfenen und sorgfältig ausgearbeiteten Plane (Schreiben an Papst Innocenz XI.). Nichts blieb dem Zufall überlassen; auch die Spiele und

Vergnügungen des Dauphins sollten der Erziehung dienen. In der „Ballettgalerie" des Schlosses zu Saint Germain waren Karten und Zeittafeln aufgehängt, damit der Prinz selbst seine Erholungsspaziergänge unter geschichtlichen und geographischen Daten machte. Dichter, Geschichtschreiber, Mathematiker und Theologen besuchten den Dauphin, um sich durch Fragen von seinen Fortschritten zu überzeugen, Esprit, Lemaistre de Sacy und andere übersetzten alte Schriftsteller und schrieben eigene Werke für ihn, Fléchier seine „Geschichte des Theodosius" (Histoire de Théodose), Tillemont sein „Leben des heiligen Ludwig" (Histoire de Saint-Louis). Aber die Erziehungskunst Bossuets, die jede Stunde für nützliche Bildungszwecke ausbeutete, lohnte ein kümmerlicher Erfolg: von seinem Vater den Geschäften ferngehalten, schleppte der Kronprinz bis zu seinem Tode sein Dasein im Schatten seiner Nichtigkeit dahin.

Das beste Ergebnis der erzieherischen Bemühungen des Bischofs von Meaux sind einige Werke, auf die sich sein litterarischer Nachruhm zum guten Teile gründet. Am meisten gepriesen wird sein „Abriß der Weltgeschichte" (Discours sur l'histoire universelle, 1681).

Die Weltgeschichte ist für Bossuet die Geschichte des Reiches Gottes; Juden, Griechen, Römer, alle vorchristlichen Völker bereiten nur die Gründung und Entwickelung der christlichen Kirchengemeinschaft vor. Der Finger Gottes lenkt zu diesem Ziele. Das Eingreifen der göttlichen Vorsehung „läßt die Reiche selbst dahingeben, die Throne einstürzen übereinander mit furchtbarem Getöse, damit wir fühlen, daß es nichts Festes unter den Menschen gibt, und daß Unbeständigkeit und Unruhe das Schicksal der menschlichen Verhältnisse ist". Es ist derselbe Gegensatz zwischen der göttlichen Ruhe und Beständigkeit und der irdischen Unruhe und Veränderlichkeit, den Bossuet so gern in seinen Reden großartig einfach und schwungvoll entwickelte.

Durch das Unterrichtsziel, das der Verfasser bei seiner Geschichtsdarstellung unmittelbar vor Augen hatte, wurde auch die Auswahl des Stoffes bestimmt. Die wilden und unkultivierten Völker wurden übergangen, weil von ihnen nicht viel zu lernen war. Die Unfähigkeit, den Wert und die Zuverlässigkeit der einzelnen Quellen und Zeugnisse zu beurteilen, ist eher dem Zeitalter als dem Werke zur Last zu legen: man betrachtete die profanen Geschichtsquellen und Überlieferungen nahezu mit derselben naiven und religiösen Glaubenszuversicht wie die heiligen Geschichten. Die Bedeutung des Werkes in seiner Gesamtheit steht und fällt mit der Berechtigung der christlich konfessionellen Grundauffassung. Jedenfalls ist es das erste mit schöner Beredsamkeit geschriebene Denkmal zusammenfassender geschichtsphilosophischer Betrachtung. Bossuets Glaube an das unmittelbare Eingreifen der Vorsehung läßt es unter der Einwirkung des „Pragmatismus" seines Lieblingsschriftstellers Polybius doch geschehen, daß auch menschliche Beweggründe und Ursachen zur Geltung kommen. Aber ungeachtet dieses Zugeständnisses schwebt doch die Gefahr der unmittelbar eingreifenden „coups de providence" bei ihm über allen Vorgängen in der wirklichen Welt, ähnlich wie die „coups de théâtre" in die innere Logik des Geschehens auf den Brettern, die bloß die Welt *bedeuten*, zerstörend eingreifen können.

In der Abhandlung über die Erkenntnis Gottes ist Bossuet mehr Logiker und Psycholog. Es findet sich kaum einmal eine Anspielung auf die Offenbarung. Indem er die höchsten Wahrheiten des Glaubens durch das Denken zu ergründen und zu beweisen sucht, hält er sich besonders an Descartes' „Abhandlung von den Leidenschaften", an die Logik von Port-Royal und an die „Untersuchung über die Wahrheit" von Malebranche. Bossuet war bis zu einem gewissen Grade Cartesianer, aber er benutzte philosophische Grundsätze und Beweise nur für seine Zwecke als Führer, Lehrer und Prediger im kirchlichen und christlichen Sinne. *Nicolas Malebranche* (1638—1715) dagegen nennt die Freiheit, zu philosophieren, ein natürliches Recht des Menschen, das zu seiner Natur gehört wie das Atmen; er unternimmt es in genialer Weise, den Rationalismus des Descartes mit der Theologie in Übereinstimmung zu bringen,

die Dogmen der Kirche durch die Vernunft zu stützen und selbst die Wunder und die Transsubstantiation wissenschaftlich zu beweisen. Als Priester am Oratorium (vgl. S. 368) hat er nach anhaltender und gründlicher Beschäftigung mit Descartes (seit 1663) seine „Untersuchung über die Wahrheit" (Recherche de la Vérité, 1674 und 1675) geschrieben und auf Wunsch des Herzogs von Chevreuse mit besonderer Berücksichtigung der Moral- und der Glaubensfragen einen Auszug daraus, die „Christlichen Gespräche" (Conversations chrétiennes, 1677), gemacht. Ein ausgesprochener mystischer Zug, der die Wahrheit zu einer in der Tiefe des Gemüts begründeten Thatsache werden läßt, unterscheidet Malebranche von seinem großen Lehrer. Gerade die geoffenbarten Wahrheiten der Religion, die Descartes ängstlich ausgeschieden hatte, beschäftigten ihn: „Ich bin nicht bald Theolog, bald Philosoph, denn ich spreche immer oder will wenigstens immer als vernünftiger Theolog sprechen."

„Gott ist die einzige Ursache", das ist ein Hauptgedanke von Malebranches Lehre, und diesen Gedanken bezeichnet er als das sichere Merkmal einer christlichen Philosophie (Rech. VI, 2, 3). Wir sehen und handeln in Gott. Die Sinne sind Werkzeuge des Irrtums. Sie dienen nur den Zielen und Interessen des Körpers. Mit Unrecht legen wir unsere Sinnesempfindungen den Dingen außer uns bei. Wie erkennen wir nun die Dinge? Die Zweiteilung von Leib und Seele macht eine unmittelbare Erkenntnis des Körpers durch den Geist überhaupt unmöglich. Da beide Substanzen vollständig wesensverschieden sind, können sie nicht unmittelbar aufeinander wirken. Malebranche hilft sich mit der Ideenwelt der Neuplatoniker. Der Mensch erkennt nicht die Körper, sondern ihre Ideen in Gott. Diese erkennbare Körperwelt in Gott ist das Urbild der von Gott geschaffenen wirklichen Welt. „Unsere Erkenntnis gleicht den wirklichen Körpern so, wie zwei Größen, die einer dritten gleich sind, auch untereinander gleich sind." So lehrt die Philosophie, alle Dinge in Gott zu schauen, und das Denken ist eine Gemeinschaft mit Gott. Descartes hatte gesagt, daß nur die ununterbrochen fortgesetzte Thätigkeit des Schöpfers der Welt Fortdauer verleihe. Malebranche erkennt dagegen schon dem bloßen Willen Gottes die Fähigkeit zu, die Bewegung der Körper und der Geister zu bewirken: von Gott gewollte unveränderliche Gesetze bewirken zugleich diese Bewegungen und die Beziehungen, die zwischen beiden Arten der Bewegung vorhanden sind. Die Vernunft stellt zwischen den Dingen und den Wesen nicht bloß Beziehungen der Größe, sondern auch Beziehungen der Vollkommenheit her. So gut wie $2 \times 2 = 4$ ist, ist ein Tier etwas Höheres als ein Stein, der Mensch etwas Höheres als das Tier. Unsere gesamte Lebensführung dieser Abstufung der Vollkommenheiten anzupassen, jedes Wesen nach seinem Rang in der göttlichen Ordnung und Gott über alles zu lieben, die universale Vernunft in uns von den individuellen Einwirkungen der Leidenschaften und der Einbildung, die sie verdunkeln, zu befreien, das ist der Inhalt der von Malebranche gelehrten Moral. Eine gute Handlung erhält ihren Wert durch die Übereinstimmung mit der von Gott eingesetzten Weltordnung: alle Tugenden müssen sich der Erkenntnis dieser Übereinstimmung mit dem Willen Gottes unterordnen.

Ein solcher konsequenter Rationalismus war den Jansenisten bedenklich. Malebranche schrieb, um sich gegen Arnauld zu verteidigen, die „Abhandlung über die Natur und die Gnade" (Traité de la Nature et de la Grace, 1679). Ein gefährlicherer Gegner als Arnauld erstand ihm aber in Bossuet. Dessen Auffassung der Weltgeschichte widersprach schon der Ansicht Malebranches, der sich damit begnügte, die Welt nach im voraus bestimmten Gesetzen laufen zu lassen. Bossuet rief in seiner Trauerrede auf Maria Theresia von Österreich aus: „Wie verachte ich diese Philosophen, die die Pläne Gottes nach ihren Gedanken abmessen und ihn nur zum Urheber einer bestimmten allgemeinen Ordnung machen, von wo aus das übrige sich entwickelt, wie es will!"

Bossuets „Politique tirée de l'Écriture Sainte" hat ihn seit 1679 beschäftigt und ist erst 1702 nach wiederholter Überarbeitung veröffentlicht worden. Der Grundgedanke ist immer derselbe geblieben: aus der heiligen Schrift sollten die Grundsätze und Vorbilder eines guten Regiments geholt werden. In der Bibel ist alles, also auch dies; der Grieche fand auch alles in seinem Homer. Die Idee war nicht neu, schon Menochius (1625) und Nicole (1670) hatten

auf Grund der Bibel eine Fürstenlehre aufgestellt. Bossuets Buch ist nicht so ausschließlich biblisch, wie es nach der Überschrift scheinen könnte. Die heilige Schrift enthält zwar alles, was der Mensch über sein Verhalten gegen sich, gegen Gott und seinen Nächsten wissen muß, ist aber doch kein Lehrbuch des Staatsrechts und der Regierungskunst. Bossuet wandte sich daher auch an Aristoteles und Hobbes. Nach Hobbes schildert er den Naturzustand, den gesetzlosen Kampf aller gegen alle und die Übertragung der Rechte des Einzelnen an einen Schützer der gemeinsamen Ordnung, der ein unumschränkter Herr ist und unbedingten Gehorsam fordern kann. Ihr patriarchalischer Charakter und der vernünftige Gebrauch ihrer Mittel setzt der Königsmacht thatsächliche Grenzen; aber der König steht als Gesetzgeber auch über dem Gewohnheitsrecht, und die einzige wirkliche Schranke seiner Herrschergewalt ist das Gesetz Gottes. Der König „nach dem Herzen Gottes" ist ein Bollwerk der Kirche; denn die Kirche ist der Wille Gottes auf Erden und heiligt das unumschränkte Recht des Monarchen unter der Voraussetzung, daß er ihre Gesetze anerkennt und ihnen Geltung verschafft. Bossuet schrieb als Bischof der römischen Kirche. Eine Politik, die aus kirchlicher Auffassung hervorgegangen ist, erhebt natürlich die Kirche über den Staat, nicht aus Herrschsucht, sondern um des geistlichen Zieles willen, das die sittliche Leitung des Menschen ist. Wie kann dieses erreicht werden, wenn sich der Staat nicht der Kirche für ihre Zwecke zur Verfügung stellt? Bossuet glaubte, daß unter Ludwig XIV. sein Ideal in der Verbindung von Thron und Altar annähernd verwirklicht sei. Er hatte oft genug gepredigt, daß nichts unter der Sonne vollkommen sei, aber ein Blick auf die Monarchie unter Ludwig XIV. erfüllte ihn mit Genugthuung, diese Monarchie entsprach den Wünschen des vernünftig denkenden Mannes; und Stolz schwellte die Brust des französischen Patrioten, als er seinen majestätischen, starken, selbstbewußten und klugen Herrn an der Spitze des Staates erblickte und (im Jahre 1683) triumphierend sagte:

„Durch die Bemühungen eines so großen Königs ist ganz Frankreich nur eine einzige Festung, die nach allen Seiten hin dräuend die Stirn bietet. Gedeckt nach jeder Richtung, ist sie fähig, in ihrem Schoße den Frieden aufrecht zu erhalten, aber auch den Krieg überall dahin zu tragen, wo es erforderlich ist, und mit gleicher Kraft einen Schlag in die Nähe wie in die Ferne zu thun. Unsere Feinde wissen davon zu sagen, und unsere Bundesgenossen haben in der größten Entfernung erkannt, wie hilfreich Ludwigs Hand war.... Ludwig ist die Schutzmauer des Glaubens, dem Glauben dienen seine zu Wasser und zu Lande gefürchteten Waffen, aber bedenken wir, daß er ihn im Ausland überall aufrichtet, weil er ihn im Innern und mitten in seinem Herzen zur Herrschaft gebracht hat."

Alles, was Bossuet schrieb, ist einem Bedürfnis des wirklichen Lebens entsprungen; es sollte der Unterweisung, der Verbreitung des Glaubens oder der Bekämpfung der Widersacher der Kirche dienen. Litterarischen oder politischen Ehrgeiz über die Grenzen seines geistlichen Amtes hinaus besaß Bossuet nicht. Als Bischof stritt er für die Macht und Unabhängigkeit der Kirche, die Reinheit des Glaubens und die Aufrechterhaltung christlicher Sitte.

Im Jahre 1682 geriet Bossuet mit seinem Grundsatz von der Einheit der Kirche und der Unveränderlichkeit ihrer Lehre und Verfassung in Widerstreit. Die Regierung des Königs beanspruchte in der Regalienfrage ein Recht, das ihr von Papst Innocenz XI. bestritten wurde. Die Versammlung des französischen Klerus stellte sich auf Seite ihres Königs. Bossuet gab den vier Sätzen über die gallikanische Kirche ihre Fassung (Deklaration). Darunter findet sich auch als vierter der Satz, „daß dem Papst die Hauptentscheidung in Fragen des Glaubens zukomme, daß seine Entscheidung aber nicht als unabänderlich gelten dürfe, wenn sie noch nicht durch die Zustimmung der Kirche bestätigt worden sei". Innocenz XI. ließ die vier Artikel öffentlich verbrennen, Ludwig selbst verzichtete auf ihre Durchführung. Bossuets Haltung in dieser Angelegenheit war

nicht Unterwürfigkeit unter die weltliche Macht, kein Bruch mit dem Grundsatz, daß das göttliche Gesetz der Kirche über dem König stehe, sondern konservatives Festhalten an einer Lehre, in der er aufgewachsen war. In seiner berühmten Predigt über „die Einheit der Kirche“ (30. Oktober 1681) hatte er mit Begeisterung von der Suprematie des heiligen Stuhles gesprochen, der allein die Einheit bewahre, aber er glaubte doch das Recht der Bischöfe, bei der Feststellung der Lehre mitzuwirken — der Lehre der gallikanischen Kirche —, neben der „römischen Majestät“ aufrecht erhalten zu müssen. Seine Verteidigung der Deklaration, eine Schrift, die ihn bis an sein Lebensende beschäftigte, und der er den Titel „Das rechtgläubige Gallien“ (La Gaule orthodoxe) gab (veröffentlicht 1730 und 1745), ist eine ausführliche, gründliche und gelehrte Widerlegung der Lehre von der Unfehlbarkeit des Papstes. Die dogmatische Unfehlbarkeit war für Bossuet eine Neuerung, die er nach Pflicht und Gewissen bekämpfte, wie er jeder Neuerung entgegentrat, die von der bestehenden Lehre und Überlieferung abzuweichen schien: in demselben Geiste widersetzte er sich dem Neuen in der Philosophie von Malebranche, den Jansenisten, den Kasuisten und selbst den Beförderern einer quietistischen Richtung. Was neu war, war ihm falsch, mochte es noch so schön sein; „pulchra, nova, falsa“, schön, neu, falsch, hatte er unter ein Buch von Malebranche geschrieben. Er war eine Persönlichkeit von großartiger Einheitlichkeit und Einseitigkeit, die auf seiner tiefgegründeten Auffassung von der hohen göttlichen Aufgabe der Kirche beruhte.

Bossuet war einer der gefährlichsten litterarischen Gegner der protestantischen Neuerer. Lebhaft wünschte er die Abtrünnigen mit der alten Kirche zu vereinigen, und er glaubte dies vielleicht durch Überredung, Widerlegung und kleine Zugeständnisse erreichen zu können. Er gab ohne weiteres zu, daß der Staat das Recht habe, seine irrenden Unterthanen unter der Androhung von Strafen zum wahren Kultus zu zwingen, aber er hat die harten und rohen Bekehrungsmaßregeln, die in Anwendung gebracht wurden, nicht gutgeheißen. Wegen der „Wiedervereinigung“ der Bekenntnisse hat Bossuet mit Leibniz verhandelt. In denselben Jahren arbeitete er an einem Werke, das den Protestanten den gründlichsten Schlag versetzen und ihnen mit ihren eigenen Waffen den Garaus machen sollte. Er bewies ihnen aus ihren eigenen Zeugnissen die Unbeständigkeit, Wandelbarkeit und Unsicherheit ihrer Meinungen und Lehren und zeigte ihnen die Festigkeit, Einheit und Beständigkeit der auf den Felsen Petri gegründeten Kirche. Die „Geschichte der Veränderungen der protestantischen Kirchen“ (L'Histoire des variations des églises protestantes, 1688) setzte das in der „Glaubensdarlegung“ (L'exposition de l'Église sur les matières de controverse, 1671) begonnene Werk in größerem Umfang und in der Gestalt historischer Forschung und Darstellung mit unleugbarem Glück und Geschick fort.

Hier sollten die Protestanten sehen, wie ihre Religion zu stande gekommen sei, wie oft ihre Bekenntnisse geändert worden wären, wie sie sich getrennt hätten, erst von der Mutterkirche, dann untereinander. Sie sollten zugestehen müssen, daß ihr Glaube nicht die christliche Religion sein könne, die von den Heiden einst als so einfach, klar und bestimmt bewundert wurde, weil er aufgebaut sei auf Doppelsinnigkeiten und Spitzfindigkeiten. Der geistliche Apologet schwimmt hier mit der im geistigen Leben seiner Nation herrschenden Strömung: auch für Boileau waren Doppelsinnigkeit und Zweideutigkeit die Quelle der Kirchentrennung und der Ketzerei.

Die protestantischen Widersacher haben selbst Bossuets Ehrlichkeit, Gründlichkeit und Zuverlässigkeit anerkannt. Daß er der Reformation von seinem katholischen Prinzip aus nicht gerecht werden konnte, ist sicher, ebenso sicher auch, daß seine Annahme der Einheitlichkeit und Unveränderlichkeit der römischen Kirche geschichtlich unhaltbar war. Pierre Jurieu (1637–1713), der heftigste Gegner Bossuets, leugnete in seinen „Hirtenbriefen“ (Lettres pastorales, 1688), daß

Unveränderlichkeit ein Zeichen der Wahrheit, Veränderung ein Zeichen des Irrtums sei. Aber was half es, Bossuet zu antworten: eine wahrhaft katholische, alle Völker der Christenheit umfassende Kirche und Lehre sei niemals vorhanden gewesen, die Kirchengeschichte sei die Geschichte der Kirchentrennungen, die Einheit der katholischen Kirche werde nur dadurch aufrecht erhalten, daß man diejenigen, die besondere Meinungen haben, unterdrücke oder hinausdränge? Mußte nicht im Papsttum ein monarchisch-absolutistisches Prinzip zur Geltung kommen? Gerade Bossuets Grundsatz der Einheit und Unveränderlichkeit führte notwendig zur Anerkennung der Unfehlbarkeit des Papstes, so sehr er auch selber dieser „Neuerung" widerstrebte.

Bossuet setzte seine Polemik in verschiedenen „Avertissements" an die Protestanten fort, aber dieser Streit mit den Protestanten bildete nur einen Teil der unermüdlichen Thätigkeit des geistlichen Schriftstellers: die verschiedensten Fragen der geistlichen Erziehung, Sittenlehre und Kirchenzucht hat Bossuet ausführlich behandelt. In seinen „Maximen über die Komödie" (Maximes sur la comédie, 1694) verdammt er das Theater ebenso wie seine jansenistischen Vorgänger Conti und Nicole, und hier wie in seiner „Abhandlung über die Begehrlichkeit" (Traité de la concupiscence) kommt die ganze Strenge seiner Sittenlehre zur Geltung, die auf der Durchführung des Grundsatzes von der vollständigen Verderbtheit der menschlichen Natur beruht.

Gerade die letzten Lebensjahre Bossuets waren voller Kämpfe. Kaum hatte er sich gegen die grammatische und historisch-kritische Bibelauslegung Richard Simons gewendet, der seiner Meinung nach „Menschengedanken an Stelle von Gottesgedanken" setzte, als eine neue geistliche Richtung ihn in einen Kampf mit dem Manne hineinzog, der neben ihm als der glänzendste geistliche Schriftsteller des klassischen Zeitalters erscheint: Fénelon. Der neue Feind des kirchlichen Lebens war der Quietismus. Im ganzen ist dem französischen Charakter die Versenkung in die Tiefen mystischer Betrachtung fremd. Aber zu derselben Zeit, wo im protestantischen Deutschland der Pietismus aufkam, machte sich auch in der katholischen Kirche ein Zug auf Verinnerlichung des religiösen Lebens bemerkbar. Der spanische Geistliche Michael von Molinos hatte seit 1670 mit seinem Mysticismus sogar in Rom Anklang gefunden, und seine Anweisung zu „innerer Frömmigkeit", der „Geistliche Führer" (Guida spiritale, Rom 1675) verbreitete seine Lehre von der Anschauung Gottes auf dem „inneren Wege". Bald aber mußte es klar werden, daß der „innere Weg" nicht in die Kirche führe, sondern zur Geringschätzung des öffentlichen Gottesdienstes, zur Nichtachtung des Sakraments, insbesondere des Sakraments der Buße. Diese den Einrichtungen des kirchlichen Dienstes drohende Gefahr erkannten die Jesuiten wohl, die von Anfang an Molinos feindlich gegenüberstanden, und die römische Inquisition entschied zu ungunsten des mystischen Spaniers (1687).

Unterdessen hatte seine Lehre in Frankreich begeisterte und opferbereite Anhänger erworben. An den französischen Hof wurde die neue Mystik durch Frau von Guyon (Jeanne Marie Bouvière, geboren 1648) gebracht, eine begeisterte Schülerin des Barnabiten Lacombes, des Verfassers eines Werkes über das „innere Gebet" (Analyse de l'oraison mentale). Frau von Guyon selbst hatte sich wiederholt als geistliche Schriftstellerin versucht. Sie folgte Lacombe nach Paris und suchte bei Frau von Maintenon Schutz gegen die Verfolgungen der kirchlichen Oberbehörde. Nach ihrer Lehre erreicht der Mensch seine Vollkommenheit in einem beständigen Zustande der Beschaulichkeit und der Liebe. Eine Seele aber, die diesen Zustand der Vollkommenheit erlangt hat, ist nicht mehr zu den „ausdrücklichen, unterschiedenen" Werken der Liebe (charité) verpflichtet, sondern sie ist jetzt gleichgültig gegen irdische und himmlische Güter und entäußert sich in der vollkommenen Beschaulichkeit, in der Vereinigung mit Gott aller klaren

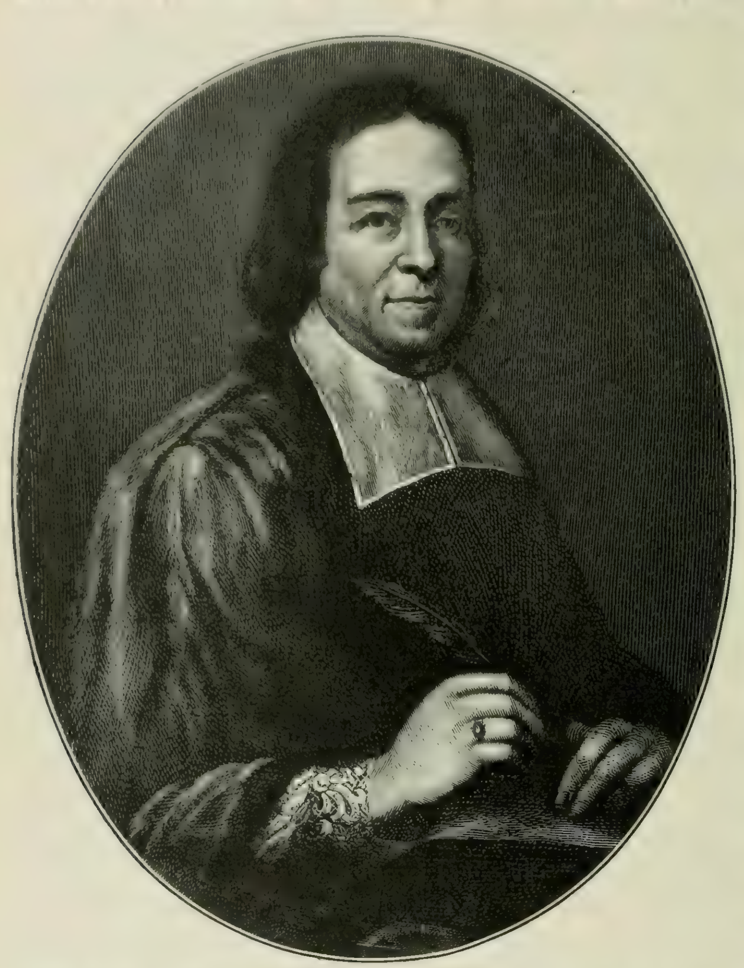
Ideen (idées distinctes), selbst des Gedankens an die Attribute Gottes und die Mysterien Jesu Christi. Dem gesunden Verstande der Frau von Maintenon erschienen die Lehren der Frau von Guyon auf die Dauer doch bedenklich; sie zog ihren Beichtvater, den Bischof von Chartres, zu Rate und wandte sich an Bossuet und Fénelon. Fénelons gemütvoller Natur war die Richtung der Frau von Guyon nicht unsympathisch. Einige Auszüge aus ihren Schriften über die „reine (uneigennützige) Liebe" wurden von ihm nicht unbedingt verurteilt. Dies erregte schon den Unwillen des Bischofs von Meaux. Bossuet bereitete gegen den Quietismus die „Unterweisung über den Zustand des Gebetes" (L'Instruction sur l'Etat d'oraison) vor, die mit der Billigung Fénelons erscheinen sollte. Hierzu war der Bischof von Cambray, während Frau von Guyon in Vincennes in Haft gehalten wurde, wenig geneigt. Er kam Bossuet zuvor, indem er die „Auslegung der Grundsätze der Heiligen über das innere Leben" (Explication des Maximes des Saints sur la vie interieure. 1. Februar 1697) herausgab, worin die Frage der „uneigennützigen Liebe" den Kernpunkt bildet. Bossuet fand, daß der Inhalt des Buches mit den Artikeln in Widerspruch stand, über die man sich in einer Konferenz zu Issy geeinigt hatte. Jetzt veröffentlichte er die „Unterweisung über den Zustand des Gebetes" (Sommer 1697) gegen die Irrtümer der falschen Mystiker, ja er brachte sogar eine Denkschrift vor, worin achtundvierzig Sätze in Fénelons Buch angegriffen wurden, weil sie seiner Auffassung nach gegen den reinen Glauben verstießen und zum Quietismus mit seinen abscheulichen Greueln verleiteten.

In Rom war man wenig geneigt, sich mit der Sache zu befassen, aber Ludwig XIV. verlangte dies auf Bossuets Wunsch ausdrücklich. Fénelon fiel in Ungnade und wurde in seine Diözese verwiesen. Inzwischen dauerte der litterarische Streit fort, und der Bischof von Meaux schrieb einen „Bericht über den Quietismus" (Relation du Quietisme, Juni 1698). Es gelang ihm, Frau von Guyon zu verdächtigen: Lacombe, der in Vincennes gefangen gehalten wurde, ließ sich einen Brief abnötigen, wonach sein Verhältnis zu der schwärmerischen Frau als sittlich anfechtbar erschien. Im folgenden Jahre (1699) wurde er ins Irrenhaus gebracht! Auch Fénelon rechtfertigte sich in einer „Antwort auf den Bericht über den Quietismus" (Réponse à la Relation du Quietisme. August 1698) über seine Beziehungen zu Frau von Guyon. Er beklagt sich darüber, daß Bossuet die Frage vom Gebiet der Lehre auf das persönliche übertragen und sogar Privatbriefe benutzt habe, um seinen Gegner in Rom zu verlästern. Zum Schluß beschwört er ihn, doch nicht mit Andeutungen und halben Geheimnissen zu wirtschaften, sondern, wenn er etwas gegen ihn vorbringen könne, offen damit hervorzutreten. Ein zweites Schreiben König Ludwigs XIV. an Innocenz XII. wirkte in Rom so aufklärend, daß der Papst in einem Breve (12. März 1699) die „Grundsätze der Heiligen" verdammte. Fénelon handelte, wie es sich für einen wahren Sohn der Kirche ziemte: er gab seiner Gemeinde am 25. März 1699 öffentlich kund, daß er dem päpstlichen Breve beipflichte. Die Art, wie Bossuet den Kampf gegen seinen Amtsbruder führte, ist nicht zu rechtfertigen; in der Sache selbst folgte er der Stimme seines Gewissens.

Wird die Frage, um die es sich handelte, ihrer geistlichen Terminologie und ekstatischen Umhüllungen entkleidet, so spitzt sie sich auf die Alternative zu, ob es besser ist, das Gute um seiner selbst willen zu lieben und zu thun, sogar wenn man es unbewußt thut (Fénelons uneigennützige Liebe), oder ob man gut handeln soll mit der bewußten Aussicht auf Lohn. Gegen die mehr heldenmäßige Auffassung des Edelmannes Fénelon vertrat der bürgerliche Bossuet den praktischen Standpunkt: ihm reicht bei den Menschen, wie sie sind, das edlere Motiv der Liebe nicht aus, um sie zum Guten zu lenken. Der schwärmerischen Liebessehnsucht und zarten, das

Gemüt erfüllenden Symbolik quietistischer Vorstellungen und Lehren war der durchaus verständige Bossuet nicht zugänglich.

Nachdem Bossuet mit dem Quietismus fertig war, machte ihm noch die unbotmäßige Hartnäckigkeit der Jansenisten zu schaffen und die Lässigkeit einer besonders von Jesuiten vertretenen Moral, die sich an der bloßen Ausübung der kirchlichen Werke genügen ließ. Auf der Kirchenversammlung in Saint-Germain-en-Laye (Juni 1700) suchte er den Mittelweg zwischen den Übertreibungen der strengen Jansenisten und der sittlichen Gleichgültigkeit einer Richtung, der es nur darauf ankam, die Macht der Kirche zu befestigen. Er setzte in der letzten großen Versammlung des Klerus unter Ludwig XIV. seinen Willen durch: die Lehren der Jansenisten wurden für verwerflich erklärt. Bossuet hatte warme Sympathien für die Männer von Port-Royal und ihre strenge Moral, aber ihre Ansichten über die Beziehungen der Gnade zur Freiheit verurteilte er. Als die Jansenisten den Kampf gegen das von der französischen Kirche gebilligte päpstliche Formular (vgl. S. 397) erneuerten, und



Esprit Fléchier. Nach einem Gemälde des 18. Jahrhunderts, im Besitz des Bistums Nîmes, Photographie von Braun, Clément u. Cie. in Paris. Vgl. Text, S. 445.

als die „Réflexions morales" (Moralische Betrachtungen) von Quesnel erschienen, schrieb Bossuet die „Abhandlung über die Autorität der kirchlichen Urteile" (Traité sur l'autorité des jugements ecclésiastiques), um dem ewigen Streit über die That- und die Rechtsfrage ein Ende zu machen. Vor der Vollendung dieser Arbeit überraschte der Tod den unermüdlichen Vorkämpfer der kirchlichen Autorität, Einheit und Beständigkeit: er starb mit den „Waffen in der Hand".

Unter Ludwig XIV. blühte auch die geistliche Beredsamkeit. Der starke moralische Zug, der der französischen Litteratur eigen war, konnte sich hier am unmittelbarsten äußern. Die Kanzelberedsamkeit erhielt eine große Bedeutung, weil wirklich ein lebendiges religiöses

Interesse bei den Gebildeten und in der vornehmen Welt vorhanden war. Wenn die Geistlichen die Kanzel bestiegen, fanden sie eine Zuhörerschaft, die gern psychologische Analyse trieb, moralische Betrachtungen anstellte und sich an Charaktergemälden (Porträts) ergötzte. Die Predigt wurde oft beurteilt wie eine weltliche Komödie, auch das Preziösentum übte seinen Einfluß aus. Mit der Besserung des Geschmacks trat dann wieder ein Umschwung ein. Die Citate aus der profanen Litteratur, die unziemlichen Anspielungen, das falsche Pathos, die Antithesen, die übertriebenen Figuren kamen wieder aus der Mode, und Männer von gründlicher theologischer Bildung und sittlichem Ernst verstanden es, in edler, klarer und gewählter Sprache der Predigt zugleich einen würdigen, echt christlichen Inhalt und einen schönen, die Ansprüche des feingebildeten Weltmannes befriedigenden Ausdruck zu geben. Die Predigten, die in der Litteratur den glänzenden Zustand der geistlichen Beredsamkeit offenbaren, sind freilich fast nur für die vornehmere Welt berechnet, mehr für den „honnête homme" als für die ganze Gemeinde. Aber auch der Bürger fand Geschmack an diesem vornehmen Wesen. Als der Pater Seraphin sich in seiner Predigt mit einer einfachen Erklärung des Evangeliums begnügte, fanden ihn die Hofleute, nach La Bruyères Bericht, vortrefflich, aber „die Stadt war nicht ihrer Meinung: wo er gepredigt hat, sind die Angehörigen der Gemeinde fortgeblieben, selbst die Mitglieder des Kirchenvorstandes waren verschwunden". Der Kapuziner Seraphin hatte für die Hofleute wohl den Reiz der Neuheit; sonst wollte jeder, der sich zu den Gebildeten rechnete, eine schöne Predigt hören, „eine rednerische Abhandlung nach allen Regeln" (La Bruyère).

Neben Bossuet waren damals Bourdaloue, Fléchier und Jules Mascaron (1634 bis 1703) die glänzendsten Vertreter gediegener und vornehmer Kanzelberedsamkeit. Esprit Fléchier (1632—1710; s. die Abbildung, S. 444) kam 1659 nach Paris und wurde zuerst als Schöngeist wegen seiner lateinischen und französischen Verse gefeiert. Im Jahre 1665 begleitete er den königlichen Kommissar von Caumartin zu den Gerichtssitzungen der Parlamentsdelegation in die Auvergne. Als galanter Salonabbé entwarf er für Frau von Caumartin eine witzige Schilderung der damaligen vornehmen und parlamentarischen Welt der Auvergne, die, nachdem sie den kleinen Kreis, für den sie bestimmt war, ergötzt hatte, bis zum Jahre 1844 auf der Bibliothek von Clermont in Verborgenheit ruhte. Dieser Bericht über die „großen Gerichtstage" (grands jours) in der Auvergne ist eine der merkwürdigsten Schriften des 17. Jahrhunderts. Sie schildert das Leben in der Provinz mit einer Lebendigkeit und Vielseitigkeit, die in dieser Zeit nicht ihres gleichen hatte.

Fléchier erzählt in einem heiteren und flotten Ton, ohne sittliche Entrüstung, Verbrechen und Ausschreitungen, Thorheiten und Sonderbarkeiten, Mißbräuche und Amtshandlungen der eingreifenden Justiz und spricht auch ziemlich frei von den Richtern selbst: „Die Herren von den großen Gerichtstagen", heißt es, „lassen Schafotte bauen für die Hinrichtungen und Bühnen aufschlagen für Vergnügungen; morgens im Gerichtsgebäude machen sie Tragödien und hören nachmittags Possen in den Ballhäusern an; sie preßen vielen Familien Thränen aus und verlangen nachher zum Lachen gebracht zu werden."

Die Entdeckung dieses auch kulturgeschichtlich wichtigen Buches hat Fléchier von einer Seite gezeigt, die bei dem gefeierten Kanzelredner überraschte. Aber in Paris wurde er bald der ernste und arbeitsame Geistliche, dem seine Beredsamkeit einen Sitz in der Akademie (1673) und reichen Erfolg bei Hofe einbrachte.

Fléchier tadelt die falschen Tugenden, die Selbstgerechtigkeit, die weltlich gesinnten Nonnen, die Eltern, die aus Eigennutz ihre Kinder zwingen, in den Mönchsstand zu treten, „die das Erbteil Jesu Christi ausbeuten für den Aufwand ihrer Weiber und hochmütigen Töchter, die den Ehrgeiz und die Eitelkeit, vielleicht die Ausschweifungen ihrer ältesten Kinder unterhalten aus den Ersparnissen und Benefizien ihrer jüngeren Kinder". Er scheut sich nicht, die Sünden und Mißbräuche zu geißeln, die sich

in der geistlichen Welt der eigenen Zeit bemerklich machen, und er wirft den modernen Christen ihre Begierde vor, anmutige Schilderungen der Laster ihrer Zeit zu hören, wo jeder das Bildnis des anderen zu sehen glaubt anstatt des eigenen, wo man sich selbst ein unterhaltendes Vergnügen aus seiner Sünde bereitet in den boshaften Anwendungen, die man auf die Sündhaftigkeit anderer macht, und wo die weisen Mahnungen des Predigers zu heimlichen Afterreden und Satiren gegen den Nächsten ausgebeutet werden“.

Seine litterarische Berühmtheit verdankte Fléchier Gelegenheitsreden auf Heilige und vor allem seinen Trauerreden. Als sein Meisterstück gilt die Rede auf Turenne. Alle sind weniger einfach, weniger von biblischem Geiste durchdrungen als die Bossuets; der Verfasser zeigte sich darin als Redekünstler von Geist und Feinheit, seine Perioden waren mit Sorgfalt abgezirkelt und symmetrisch geordnet: Fléchier war viel mehr als Bossuet der Vertreter der vornehmen und höfischen Beredsamkeit.

Louis Bourdaloue (1632—1704), Mitglied des Ordens Jesu, hatte sich schon in der Provinz als Prediger einen Namen gemacht, als er nach Paris kam und zuerst im Profeßhaus der Jesuiten predigte. Bald wurde er ein beliebter Prediger des Hofes. In den Jahren 1670 bis 1697 hat er häufig die Fasten- und Adventspredigten vor Ludwig XIV. gehalten. „Ich höre lieber seine Wiederholungen“, soll der König gesagt haben, „als Neues von einem andern.“ Bourdaloue war der Moralist auf der Kanzel, seine Moral streng. Er faßte die Laster, Schwächen und modischen Fehler der Zeitgenossen viel schärfer ins Auge als die übrigen Kanzelredner und benutzte die im litterarischen und gesellschaftlichen Leben hervortretenden Erscheinungen für seine moralische Unterweisung: als der „Tartuffe“ die Gemüter erregte, setzte er auseinander, wie leicht die echte mit der wahren Frömmigkeit verwechselt werden könnte. Vor Ausschreitungen behütete ihn dabei, wie er sagte, sein gesunder Menschenverstand. Die Zeitgenossen hatten das Gefühl, daß er manchmal ganz bestimmte Personen meinte und wirkliche Porträts „nach der Regel“ zeichnete. Aus „pathetischen und gefühlvollen Reden“ machte sich dieser Prediger nichts: „Meine Absicht ist es“, sagte er, „eure Vernunft zu überzeugen.“ Bourdaloues Predigten, die oft zu streng logisch in der Beweisführung, zu trocken, eintönig und schwunglos erscheinen, sind, litterarisch betrachtet, mit ihrer Mäßigung, besonnenen Klarheit und verständigen Wahrheit echte Hervorbringungen des klassischen Zeitalters. Daher war Bourdaloue der charakteristische Kanzelredner des großen Jahrhunderts. Die Sévigné, Maintenon, La Vallière, La Bruyère, Boileau verkündeten seinen Ruhm.

3. Die Bühnendichtung.

Als der eigentliche Begründer und Schöpfer des französischen Lustspiels dem „Hof und der Stadt“ Paris am 18. November 1659 bei der Aufführung der „Lächerlichen Preziösen“ zuerst seine unvergleichliche Begabung offenbarte, lag eine harte und lange Lehrzeit hinter ihm. Jean Baptiste Molière (s. die Abbildung, S. 448) war am 15. Januar 1622 in der Straße Saint-Honoré zu Paris als der älteste Sohn des Teppichwirkers und königlichen Kammerdieners Jean Poquelin geboren. Der Vater verschaffte seinem Sohn später die Anwartschaft auf sein Hofamt (1637), aber ein Handwerk wollte er ihn wohl nicht bloß erlernen lassen, da er ihn 1636—41 auf das Jesuitengymnasium Clermont in Paris schickte. Als der junge Poquelin diese Schule verlassen hatte, holte er sich, zum Juristen bestimmt, in Orléans das Licentiatendiplom. Die Vertrautheit mit der „Chikane“, die er später in einigen seiner Komödien zeigt, machen die Annahme wahrscheinlich, daß er die Absicht hatte, Advokat zu werden. Aber jedenfalls hat er dem

„Cujas bald eine lange Nase gezogen", denn schon am 30. Juni 1643 wird in einem Kontrakte Jean Baptiste Poquelin genannt, der sich mit anderen Komödianten zur Ausübung des Schauspiels und Aufrechterhaltung einer Truppe unter dem Namen „Erlauchtes Theater" (l'Illustre théâtre) verbindet.

Wie kam der angehende Advokat aus gutem Bürgerhause in diese Galeere? Zog ihn eine zarte Neigung zu Madeleine Béjart (geboren 1618) in die Gesellschaft, oder erging es ihm in dieser Zeit des Bühnenaufschwungs wie manchem jungen Mann von guter Erziehung und Herkunft? Trieb ihn der angeborene Genius zur Bühne, an die er für immer gefesselt bleiben sollte? Das „illustre Theater" begann im Dezember 1643 in der Vorstadt St.-Germain des Prés seine Vorstellungen in einem Ballhaus (jeu de paume des Mestayers). Daß Poquelins Eintritt in eine Schauspielertruppe ihn mit seinem Vater veruneinigt habe, ist kaum anzunehmen; denn dieser unterstützte ihn bei seiner Gründung. Der ältere Poquelin wußte, in welcher Gunst das Theater bei Hofe stand. Aber die Geschäfte gingen herzlich schlecht, man siedelte auf das andere Ufer der Seine (Port St.-Pol) ins „Schwarze Kreuz" über (1645), und auch hier glückte es nicht. Die Schulden drückten, die Einnahmen wurden nicht besser, wegen einer Forderung von 142 Livres für Talglichte wurde der junge Poquelin ins Schuldgefängnis geführt. Schließlich gab er das Unternehmen in Paris auf. Ein Vergleich mit den Gläubigern kam am 15. August 1645 unter Vermittelung des älteren Poquelin zu stande, und Molière — diesen Namen hatte er inzwischen angenommen — kehrte Paris den Rücken. Die Trümmer seiner Truppe vereinigte er mit der Gesellschaft des Herzogs von Epernon, die unter der Leitung Dufresnes stand, und begab sich mit seinen neuen Kameraden auf die Wanderschaft. Von 1645 oder 1646 an haben diese Wanderungen elf Jahre gedauert. Der Dichter fand dabei Zeit und Gelegenheit, die verschiedensten Gegenden seines Vaterlandes, die Menschen, ihr Gebaren und ihre Sprechweise, die Mannigfaltigkeit der durch Stand, Herkunft und Umgebung bedingten Abweichungen der Charaktere kennen zu lernen. So kümmerlich, daß man im Freien übernachten mußte oder „mit Hunden aus dem Dorfe gehetzt wurde", wie ein moderner Autor schreibt, war das Leben der Molière-Dufresneschen Truppe nicht. Die Gesellschaft gehörte vielmehr zu den vornehmeren; man spielte in Stadthäusern, Ballhäusern und Schlössern, bei feierlichen Empfängen obrigkeitlicher Personen oder während der Versammlungen der Stände einer Provinz.

Molière mußte frühzeitig für den Spielplan seiner Gesellschaft sorgen, und zu diesem Zwecke hat er manche fremde Stücke oder Szenen umgearbeitet. In zwei kleinen Possen, der „Eifersucht des Eingeschmierten" (La Jalousie du Barbouillé) und dem „Fliegenden Arzte" (Le Médecin Volant), zeigt er sich abhängig von der Stegreifkomödie (Commedia dell' Arte) der Italiener, aber auch seine erste wirkliche Komödie: „Der Unbesonnene" (L'Etourdi, 1653 oder 1655 in Lyon aufgeführt), war die Bearbeitung eines italienischen Stückes.

Die wichtigste Person der Komödie ist der verschlagene Diener (Mascarille), der seinen leichtsinnigen Herrn zu seinem Glücke verhelfen muß und zu seinem Ärger immer und immer wieder Zeuge davon wird, wie seine Schlauheit durch den unüberlegten Eifer seines Herrn um ihren Erfolg gebracht wird.

Molières zweite Komödie, der „Liebesverdruß" (Dépit amoureux), fällt in die Jahre 1655 oder 1656. In den reizenden Szenen des miteinander schmollenden und sich wieder aussöhnenden Liebespaares folgt der Dichter schon seinem eigenen Genius, obgleich die Intrigue auf ein italienisches Stück (L'Interesse von Nicolò Secchi, 1581) zurückgeht. Inzwischen hatte sich die Truppe Molières einen glänzenden Ruf erworben, und seine Freunde gaben ihm den Rat, „sich Paris zu nähern": Molières Wanderjahre gingen zu Ende. Er besaß jetzt gründliche

Bühnenerfahrung und eine wohlausgestattete und geübte Truppe, durch die er seine Bühnenschöpfungen zu voller Geltung zu bringen vermochte. So vorbereitet, kam er im Herbst 1658 nach Paris. Hier gab es ja damals bereits zwei angesehene Bühnen, das „königliche“ Theater des Hôtel Bourgogne und die Truppe des Marais. Aber Molière hatte Gönner bei Hofe: im alten Louvre,



Jean Baptiste Molière. Nach dem Gemälde von Pierre Mignard, in der Sammlung des Herzogs von Aumale in Chantilly, Photographie von Braun, Clément u. Cie. in Paris. Vgl. Text, S. 446.

im Saal der Wache (Salle des Gardes), gab er am 24. Oktober 1658 seine erste Vorstellung: Corneilles „Nicomedes“. Die Aufführung machte wenig Eindruck, aber nach Beendigung des Trauerspiels trat Molière vor und ersuchte den König, „ihm zu seiner Erheiterung einen jener harmlosen Scherze vorspielen zu dürfen, mit denen er bisweilen die einfachen Leute in der Provinz unterhalten hätte“. Molière gab nun den „Verliebten Doktor“ (Le docteur amoureux), worin er selbst die Hauptrolle spielte. Der König war belustigt, und Molière durfte seine Gesellschaft die „Truppe Monsieurs“ (des Herzogs von Orléans) nennen. Die Bühne befand sich

zuerst im Petit-Bourbon, später überwies man Molière das Theater Richelieus im Palais-Royal (20. Januar 1661). Der Erfolg seiner ersten aus der Provinz mitgebrachten beiden Komödien ließ Molière den Schritt zur völligen Selbständigkeit als Dichter thun. Er griff keck hinein in die Sitten, die gesellschaftlichen und litterarischen Zustände der eigenen Zeit und brachte am 18. November 1659 seine „Lächerlichen Preziösen“ (Les Précieuses ridicules, gedruckt 1660) zur Aufführung.

Die Handlung des Stückes ist possenhaft. Zwei „Gänse aus der Provinz“ sind nach Paris gekommen und von dem schöngeistigen preziösen Wesen angesteckt worden; sie weisen zwei annehmbare Freier ab, weil diese ihren aus der Romanlektüre geschöpften Idealen nicht entsprechen. Die beiden Abgewiesenen verkleiden ihre Bedienten Mascarille und Jodelet als Edelleute, die vollständig im Besitz des „bel air“ sind und die beiden jungen Damen besuchen. Diese sind entzückt, einen Marquis und einen Vicomte kennen zu lernen, die auf der Höhe der preziösen litterarischen und gesellschaftlichen Bildung stehen, und werden durch die Seelengemeinschaft zu Kundgebungen uneingeschränkter Bewunderung hingerissen. Man will eben mit den herbeigerufenen Herren und Damen der Nachbarschaft einen kleinen Ball improvisieren, als die zurückgewiesenen Freier hereinplatzen und ihre verkleideten Bedienten tüchtig durchbläuen. So rächen sie sich an den „lächerlichen“ Preziösen; es fragt sich nur, wer die für den Ball angeworbenen Musikanten bezahlt?

Die Handlung des Stückes erinnert an die Schwänke (Farcen) des ausgehenden Mittelalters. Sie enthält keine Liebesintrigue, die zu einem glücklichen Abschluß gebracht wird: es wird jemand ein Streich gespielt, der Streich gelingt, und damit ist die Komödie aus. Aber diese Farce erfüllte zugleich eine zu den Sitten der Zeit in so enger Fühlung stehende Lebenswahrheit der Darstellung, daß alle früher vorhandenen Possen und Komödien dagegen erblaßten. Hier kam es nicht darauf an, daß ein Eraſt, der einem Lälius oder Tirsis einer anderen Komödie verzweifelt ähnlich sah, eine Lydia, Constantia oder Florice heimführte, hier handelte es sich darum, über thatsächlich in der Bildung der Zeit sich hervordrängende Erscheinungen ein Urteil zu gewinnen und den Zweck der Komödie wahr zu machen, eine Darstellung der Sitten zu sein. Die Anspielungen auf den „Großen Cyrus“, auf die „Carte de Tendre“, auf die Sammlungen „ausgewählter Verse“ waren so klar, die Charaktere der beiden Heldinnen in so hohem Grade die zeitgemäßen Erzeugnisse einer verkehrten Bildungs- und Geschmacksrichtung, daß diese possenhafte Handlung trotz ihres an die Stegreifkomödie der Italiener erinnernden Ausganges eine hohe Wichtigkeit für die Geschichte des französischen Lustspiels erhielt. Die Gespräche der beiden Damen Madelon und Cathos mit den verkleideten Bedienten machen nicht den Eindruck, als seien sie von jemand erfunden worden, der sich über die Preziösen lustig machen will, sondern die Personen wirken ganz von selber komisch, sie sprechen und handeln, wie sie ihrer Natur gemäß sprechen und handeln müssen. Molière verwahrt sich gegen die Unterstellung, als ob er die Damen des Hôtel Rambouillet habe verhöhnen wollen; er meint „die wahrhaften Preziösen dürften sich nicht gekränkt fühlen, wenn die lächerlichen verspottet würden“. Daß die Urbilder der Madelon und Cathos nicht Madeleine de Scudéry und Cathérine de Rambouillet sein konnten, liegt auf der Hand. Aber so unpersönlich die Satire auch sein mochte, die Tendenz gegen die preziöse Richtung war unverkennbar.

Aus der Vorrede zum ersten rechtmäßigen Druck der „Preziösen“ spricht sich das Selbstvertrauen aus, das der Dichter gewonnen hatte. Noch eine kleinere Komödie: „Sganarelle, oder der Ehemann, der sich für betrogen hält“ (Sganarelle ou le cocu imaginaire, zuerst aufgeführt am 28. Mai 1660), die wenigstens einen Fortschritt in der Ausbildung seiner poetischen Sprache zeigt, hat Molière im Petit-Bourbon aufgeführt. Nach der Übersiedelung ins Palais-Royal versuchte er sich mit einer Komödie im höheren Stile: „Dom Garcie de

Navarre" (4. Februar 1661). Der Erfolg blieb aus: Molière hatte besseres zu thun, als heroische Hofkomödien zu schreiben. Da er als Schauspieler mit Vorliebe tragische Rollen spielte, hätte er wohl auch gern als tragischer Dichter Lorbeeren geerntet. Es war ihm ärgerlich, daß die ästhetische Kritik jener Zeit die tragische Muse höher stellte als die komische. Aber zum Glück blieb er der Komödie treu und legte dafür in sie einen so tiefen Ernst, daß er mit der komischen Einkleidung naheliegender und bescheidener Lebensverhältnisse ergreifender wirkte als durch die Darstellung fernliegender beweinenswerter Fürstenschicksale. Mit seinen beiden folgenden Stücken, der „Männerschule" (École des Maris, 24. Juni 1661) und der „Frauenschule" (École des femmes, 26. Dezember 1662), eroberte Molière sich den Platz des ersten komischen Dichters jener Zeit. Die „Frauenschule" war sein „Cid": der Beweis seiner unerreichbaren Überlegenheit. Und wie gegen Corneille, so entfesselte dieser Sieg des Genius auch gegen Molière eine Fülle feindseliger Kundgebungen.

Die „Männerschule" behandelt eine Idee, die einst Diphilus von Sinope einer Komödie zu Grunde gelegt hatte, und die von Plautus und von Terenz übernommen worden war. Zwei Brüder, von denen der eine mild und heiter, der andere streng und ernst ist, erziehen jeder einen jungen Mann. Die Güte erzielt einen bessern Erfolg als die mürrische Härte. Molière läßt die Pfleglinge der beiden älteren Männer zwei junge Mädchen sein, die Sganarelle und Ariste zu ihren Gattinnen erziehen wollen. Strenge und Mißtrauen bewirken bei Isabelle, daß sie ihren Vormund Sganarelle betrügt, während Leonore, die Bälle, Gesellschaften und Theater besuchen darf, dem viel älteren Ariste Neigung und Treue entgegenbringt. Die Handlung geht nur zwischen den drei Personen Sganarelle, Isabelle und dem jungen Valère vor sich. Valère hat Isabelle gesehen und sich in sie verliebt. Aber Sganarelles Argwohn hält das Mädchen in strenger Abgeschlossenheit. Isabelle macht nun Sganarelle selbst zu ihrem Vermittler. Valère erkennt bald den Sinn der Abweisungen, die sie ihm durch Sganarelle zukommen läßt, und gebraucht diesen gleichfalls als Liebesboten. Sganarelles Erziehungssystem mißglückt gänzlich, das lustige Liebespaar überwindet seinen mürrischen Widerstand durch immer neue Listen, er selbst dient den zärtlichen Absichten seines jugendlichen Nebenbuhlers.

Die eigentliche Handlung ist eine Reihenfolge von gelungenen Anschlägen, wie in der alten Komödie; List siegt über Zwang, Jugend und Frohsinn über Alter und Grämlichkeit. Die Freude darüber, daß der Alte genasführt wird, ließ sittliche Bedenken über den Betrug, durch den die Verliebten ihr Ziel erreichen, nicht aufkommen. Aber Molière gibt doch dem lustigen Betrug Isabellens einen ernsteren Inhalt durch die Gegenüberstellung von Ariste und Sganarelle, von Isabelle und Leonore. Er hat die Handlung benutzt, um seine Ansichten über weibliche Erziehung lebendig vorzuführen. Man kann freilich nicht sagen, er habe durch sein Lustspiel bewiesen, daß die freie Erziehung mehr wert sei als die strenge. Wenn Sganarelle gehaßt, Ariste geliebt wird, so verdanken sie dies weniger ihren erzieherischen Grundsätzen als ihren Charaktereigenschaften. Dies mag ein Schaden für die Durchführung der „These" sein, aber die Komödie und die allgemeine Wahrheit des Dargestellten gewannen dabei nur.

Als Ariste Molières Ansichten über Mädchenerziehung verkündete und mit ihrer Anwendung in der Komödie Glück hatte, verlobte sich auch der Dichter nach einer Aufführung der „Männerschule" mit einem jungen Mädchen, das kaum halb so alt war wie er, und sechs Tage darauf (20. Februar 1662) wurde seine Ehe mit Armande Béjart (geboren 1642) in Saint-Germain-l'Auxerrois eingesegnet. Armande galt als Tochter Joseph Bejarts und war als echtes Theaterkind vielleicht schon seit 1653 auf der Bühne thätig. Molière hatte geglaubt, durch herzliches Wohlwollen, Nachsicht und Liebe sein künftiges Glück gesichert zu haben, aber die Erfolge, die der anmutigen Schauspielerin Armande auch außerhalb des Theaters nicht fehlten, bestärkten ihren Leichtsinn und ihre Eitelkeit und vernichteten Molières Eheglück.

In der „Frauenschule“ nahm der Dichter die Erziehungsfrage mit größerer Gründlichkeit und reiferer Kunst noch einmal auf. Das Stück war der größte äußere Erfolg Molières. Gering war auch diesmal der Gehalt an äußerer Handlung. Das Motiv der Verwickelung findet sich schon bei Straparola („Scherzhafte Nächte“) und in einer spanischen Novelle bei Scarron („Die überflüssige Vorsicht“, Nouvelles tragicomiques. 1661). Es glaubt jemand, der sein Weib in Unschuld und Unerfahrenheit erhält und von der Welt abschließt, es vor aller Verführung gesichert zu haben. Aber der Schlaue wird überlistet, und die Unerfahrenheit erweist sich als die schwächste Schutzwehr gegen die Macht des Versuchers. Dieses für die Bühnenverwickelung nicht ausreichende Grundmotiv wird bereichert durch die scherzhafte Erfindung, daß der Betrüger den Betrogenen zum Vertrauten macht, und daß dieser selbst dazu mithilft, seine eigene Braut zu entführen. Den üblichen Abschluß des Lustspieles führt eine Wiedererkennung herbei.

Den poetischen Gehalt des Stückes, das manche überflüssige Episode aufweist, macht die durch die Handlung herbeigeführte Charakterentwickelung von Arnolphe und Agnes aus. Arnolphe ist eine von Molières Meisterschöpfungen. Er ist kein einfältiger Egoist wie Sganarelle, sondern ein weltkluger Mann, ein gefälliger Freund, dem es an liebenswürdigen Eigenschaften nicht fehlt, den aber die Lebenserfahrung argwöhnisch und nicht so weise gemacht hat, um einzusehen, daß die Art, wie er Agnes, seine zukünftige Frau, in Abgeschlossenheit und Dummheit aufwachsen läßt, falsch ist. Jedenfalls ist der eifersüchtige und in seinen Hoffnungen getäuschte Mann ein wirklicher Mensch, keiner von dem Geschlecht der Lustspielväter, Oheime und Vormünder, die dazu da sind, betrogen zu werden. Zwei so lebenswahre Gestalten wie Arnolphe und Agnes hatte die komische Bühne Frankreichs noch nicht gehabt.

Die „Frauenschule“ Molières entfesselte einen merkwürdigen Sturm teils aufrichtiger, teils gut oder schlecht gespielter Entrüstung. Zwei Männer freilich, deren Urteil Wert besaß, Boileau und Lafontaine, bezeugten dem Dichter unverhohlene Anerkennung. Sonst hatte nicht nur die ästhetische Kritik mancherlei an Molières Dichtung zu rügen, sondern auch moralische Bedenken wurden laut. Auf die ersten, mündlich verbreiteten Verurteilungen antwortete Molière von der Bühne herab mit einem einaktigen, in Prosa geschriebenen Lustspiel: der „Kritik der Frauenschule“ (La Critique de l'école des femmes, 1. Juni 1663), deren Druck er, gewiß nicht ohne Absicht, der Königin-Mutter, der frommen, streng auf Anstand haltenden Spanierin, widmete.

Der Dichter hatte den glücklichen Gedanken, die Gesellschaft selbst, auf deren Urteil es ankam, in einzelnen typischen Vertretern vorzuführen, wie sie sich über seine Komödie unterhielten, sie verteidigten oder ihr das Urteil sprachen. Der Dichter Lysidas führt das Wort für die Gegner Molières. Er tadelt Plan und Aufbau des Stückes und behauptet, die ganze Komödie bestehe aus lauter Erzählungen. Dagegen wird ihm eingewendet, daß von diesen „fortgesetzten vertraulichen Mitteilungen“ und ihrer Wirkung auf das Verhalten Arnolphes gerade die Komik und die Bewegung der Szenen ausgehe.

Die Anhänger des preziösen und des grotesken Geschmackes, die Prüden und die Turlupins, machten Molière viel zu schaffen. Er gibt den „keuschen Ohren“, die gewisse Dinge nicht genannt hören wollen, den Rat, doch nicht in gewisse Worte einen Sinn hineinzulegen, der nicht darin wäre. Aber manches in der Beichte der Agnes blieb doch eine „obscénité“, wie es die preziöse Clymene der „Kritik“ mit einem damals neuen Ausdruck nannte. Man sah sogar in den Ehestandsmaximen Molières eine Verspottung der zehn Gebote und nannte den „Discours moral“ Arnolphes gotteslästerlich. In Donneau de Visés (geboren 1640) Schriften, den „Nouvelles nouvelles“ (1663) und „Zelinde, der wahrhaften Kritik der Frauenschule“ (Zélinde ou la véritable critique de l'école des femmes), wurden diese Vorwürfe ausführlich begründet, und Edme Boursault (1638–1701), der eine „Gegenkritik“ oder „Das Bild des Malers“ (Le portrait du peintre, 1663) im Hôtel de Bourgogne aufführen ließ, wiederholte die Beschuldigungen seiner Vorgänger. Molière wohnte dieser Vorstellung selber bei und hatte, ehe Boursaults Komödie in Versen gedruckt wurde, schon eine Antwort

bereit, die vielleicht auf des Königs Wunsch verfaßt war: die „Stegreifkomödie von Versailles“ (L'Impromptu de Versailles, 14. Oktober 1663, gedruckt 1682).

Molières Abwehr war im „Impromptu“ viel schärfer und erbitterter als in der „Kritik“. Er verhöhnte hier die Schauspieler des Hôtel de Bourgogne und die gekünstelte, aufgeblasene Art ihres Vortrags so sehr, daß sie nun auch ihrerseits nicht schweigen konnten. Jean-Antoine Jacob (Montfleury, 1640—85) parodierte Molières letztes Stück in einer „Stegreifkomödie des Hôtel Condé“ (L'Impromptu de l'Hostel de Condé). Molière wird hier als tragischer Schauspieler lächerlich gemacht und ihm nur das Verdienst gelassen, ein guter Possenreißer und der Erbe des Scaramouche[1] zu sein. Selbst daraus machte Visé (Diversités galantes, 1664) Molière ein Verbrechen, daß er die lächerlichen Marquis verspottet habe, weil dadurch die dem König gebührende Ehrfurcht verletzt worden sei. Aber alle diese Angriffe bewiesen nur, daß der Dichter sich auf dem rechten Wege befand, und enthielten die Anerkennung, daß er der „Maler“ seiner Zeit und ihrer Sitten sei.

Vergeblich suchten Molières Gegner durch eine schwere Beschuldigung den König von der Ruchlosigkeit des Dichters zu überzeugen: Ludwig XIV. erwies seinem Kammerdiener gerade hierauf eine besondere Gnade, er übernahm Patenstelle bei dessen Erstgeborenem (29. Januar 1664). Molière aber zeigte sich dankbar, indem er für die Hoffeste des Königs arbeitete. Auf die „Lästigen“ (Les Fâcheux, 1661), ein „Schubladenstück“ für den Oberintendanten Fouquet, das eine Reihe von Charakterbildern aus der Gesellschaft vorführte, folgten andere Ballettkomödien, die „Erzwungene Heirat“ (Le Mariage forcé, 1664) und „Die Prinzessin von Elis“ (La Princesse d'Elide) für das glänzende Fest der „Zauberinsel“ in Versailles (Mai 1664). Bei dieser Gelegenheit wurden auch die drei ersten Akte einer neuen Komödie, des „Tartuffe“, gespielt. Aber weil hier der „Held“ ein frommer Heuchler war, „beraubte sich der König des Vergnügens, das ganze Stück anzusehen, und verbot seine Aufführung, um der echten Frömmigkeit keine Beunruhigung zu verursachen“. Kaum hatten sich die Wogen des Kampfes um die „Frauenschule“ geglättet, als der „Tartuffe“ einen neuen, stärkeren Sturm über Molière heraufbeschwor.

Im „Betrüger“ Tartuffe — der Name bedeutet ursprünglich Erdschwamm, Trüffel — zeichnet der Dichter das Charakterbild eines Mannes, der unter dem Mantel der Frömmigkeit höchst eigennützige Ziele verfolgt. Ein Schwindler hat durch den Schein seiner Gottesfurcht den wohlhabenden, gutmütig-beschränkten Bürger Orgon für sich eingenommen und in dessen Familie festen Fuß gefaßt. Die Mutter Orgons hält ihn für den Mann Gottes, der gesandt ist, fromme Zucht im Hause herzustellen, aber die anderen Hausgenossen, Elmire, Orgons zweite Gattin, seine Kinder, sein Bruder, Valère, der Liebhaber seiner Tochter Marianne, selbst Dorine, die Zofe Mariannens, denken anders. Tartuffe will nicht nur im Hause herrschen, sondern auch die Tochter des reichen Orgon heiraten, während er zugleich leidenschaftlich für Elmire empfindet. Auf deren Veranlassung wird Orgon heimlich Zeuge einer aufdringlichen Liebeswerbung des Heuchlers, und vollständig entlarvt, muß Tartuffe weichen. Um sich zu rächen, verleumdet er seinen Wohltäter beim Könige und triumphiert schon darüber, Orgon Gut und Freiheit geraubt zu haben; doch das scharfe Auge des Herrschers hat Tartuffes Beweggründe durchschaut, er zerreißt das Lügengewebe, und Tartuffe verfällt der gerechten Strafe.

Diese Komödie ist ohne die Benutzung überlieferter Motive gedichtet, Molière schöpft hier ganz aus dem Schatze eigener Erfahrungen und Beobachtungen. Die Verunglimpfungen und Angriffe, die er wegen der „Frauenschule“ erdulden mußte, hatten in ihm die Idee des „Tartuffe“

[1] Tiberio Fiurelli, genannt Scaramouche, erscheint 1664 als „Chef“ der „Truppe der italienischen Schauspieler“.

erzeugt. Die herabsetzenden Bemerkungen über seine Kunst und seine Fähigkeiten, die Behauptung, daß zwischen „all den Bagatellen“ — so nannte man Molières Komödien — und den „ernsthaften Stücken“ ein großer Wertunterschied bestände, Äußerungen wie die, „daß Corneille mehr als ein Gott und Molière im Vergleich zu ihm weniger als ein Mensch sei“, hatten seinen Ehrgeiz angefeuert. Er wollte zeigen, was er im „edlen Schauspiel“ (noble comédie) vermöchte. Wohl sah er, daß er in den Grenzen der Zeitkomödie bleiben mußte, aber er konnte ihr unter Zurückdrängung des rein Komischen einen tieferen Gehalt verleihen und ein Werk schaffen, wie es die französische Bühne noch nicht besaß. Er verzichtete darum nicht auf komische Wirkungen, aber von tragischem Ernst ist der Zerfall der Familie. Im „Tartuffe“ bringt Molière das bösartige Laster auf die Bühne, nur ein glücklicher Zufall, der Scharfblick des Königs, verhütet den Ruin Orgons. Hier konnten die Gegner Molière nicht sagen, daß er die Menge durch „Grimassen, Turlupinaden (Wortwitze), große Perücken und Hosenmanschetten“ belustige. Dafür hieß es jetzt, der Dichter habe Dinge behandelt, die für eine Komödie viel zu ernst seien. Aber gerade der schon vorher gegen ihn erhobene Vorwurf der Gottlosigkeit hatte Molière den Gedanken eingegeben, mit den religiösen Heuchlern abzurechnen, und außerdem waren die „Gezierten“ (façonnières) des gesellschaftlichen Verkehrs den „façonniers“ in religiösen Dingen nahe verwandt. Die Übertreibung des Zartsinns und Anstands als gesellschaftliche Heuchelei war mehr lästig und lächerlich; eine auf die Spitze getriebene religiöse Bedenklichkeit dagegen drohte in eine abscheuliche und gefährliche Scheinheiligkeit auszuarten. Das gesellschaftlich-litterarische Preziösentum hatte Molière in lächerlichen Personen gekennzeichnet, das religiöse Preziösentum stellte er jetzt in der gefährlichen Erscheinung des Tartuffe an den Pranger. Dieser predigt eine asketische Moral, während er im „Interesse des Himmels“ seinen persönlichen Zwecken nachgeht. Er redet einerseits wie ein Jansenist und entschuldigt anderseits durch eine jesuitische Kasuistik seine Begierden. Wie Molière den lächerlichen Preziösen Gestalten von einfacher Natürlichkeit und echter Lebensart gegenübergestellt hatte (z. B. Elise in der „Kritik“), so gab er auch dem Tartuffe ein Gegenbild in Kleanthe. Wird nun in dem Stücke bloß der Scheinheilige verurteilt oder auch die „dévotion façonnière“, die strenge asketische Gottesfürchtigkeit? Ohne Zweifel verdammt Molière auch die strenge Frömmigkeit, „die eine ganz geringfügige Kleinigkeit sich als Sünde anrechnet“, die „intraitable Frömmigkeit“, „der die Grenzen der Vernunft zu eng“ sind. Es gab aufrichtig Fromme genug, denen wie Tartuffe ein zu wenig bedeckter Hals abscheulich und der Theaterbesuch ein Greuel war. Ängstliche Gemüter konnten darum glauben, Molière wolle die asketische Frömmigkeit als Heuchelei in Verruf bringen. Auch das war ihnen anstößig, daß Tartuffe nicht die Maske der Frömmigkeit ablegt, wenn er zu Elmiren sagt: „Es gibt Abfindungen mit dem Himmel.“ Der Betrüger mißbraucht seine erborgte Frömmigkeit und behauptet, daß man zugleich ein guter Christ sein könne und die Frau seines Nächsten verführen, wenn nur das öffentliche Ärgernis vermieden werde. Billigt es die Kirche, daß ein Frommer seinen Lüsten frönt? Wird hier nicht mehr als die individuelle Heuchelei eines Lasterhaften bloßgestellt? Die Jesuiten hatten ihre Kasuistik, nicht aus Liebe zu den Lasterhaften, aber aus Politik, wie Pascal erst vor kurzem gezeigt hatte. Ihr Einfluß diente dem „Interesse des Himmels“. An diese Dinge erinnert zu werden, war nicht angenehm, als der mit den „Provinzialbriefen“ begonnene Feldzug noch nicht beendet war.

Aber auch die Jansenisten mußten Kleanthes Reden von einer „intraitablen Frömmigkeit“ auf sich beziehen, und so war es klar, daß keiner von den aufrichtig Frommen mit Molières „Tartuffe“ zufrieden sein konnte. Als der Dichter sich über die „lächerlichen“ Preziösen lustig

nimmt, fühlten sich auch die „wahren" (véritables) getroffen; als er „die Falschmünzer der Frömmigkeit" an den Pranger stellte, erklärten sich auch solche verletzt, die mit „echter Münze" zahlten. Es war begreiflich, daß in dieser kirchlich und religiös bewegten Zeit, zwischen den „Provinzialbriefen" und dem Clementinischen Kirchenfrieden (28. September 1668), die Regierung Anstand nahm, die öffentliche Aufführung des „Tartuffe" zu gestatten. Dagegen wurde das Stück in Villers Cotterets bei Monsieur 1664 gespielt und von dem Dichter dem päpstlichen Legaten Chigi und vielen Prälaten in Fontainebleau vorgelesen. Aber selbst diese halbe Öffentlichkeit reizte den Zorn des Pfarrers zu St.-Bartholomä, Pierre Roullé, Molière wegen seines Angriffs auf die Religion zum höllischen und irdischen Feuer zu verdammen (August 1664).

Molière wandte sich nun in einer ersten Bittschrift (Placet) an den König und bemerkte darin, „er glaube doch in komischen Darstellungen die Laster seiner Zeit angreifen zu dürfen; die Heuchelei sei das gebräuchlichste, lästigste und gefährlichste" von allen, darum habe er einen echten Heuchler geschildert, mit dem niemand die aufrichtig Frommen verwechseln würde. Inzwischen schrieb er eine nicht minder bedenkliche Komödie: das „Gastmahl Peters" (Le Festin de Pierre, gespielt am 15. Februar 1665).

Der Held dieser Komödie, der Frevler und Wüstling Don Juan, wird zwar am Schlusse von der gerechten Strafe ereilt, aber die Sünde und Gottlosigkeit triumphieren eine Zeitlang auf der Bühne, und ein Nichtsnutziger verhöhnt die Lehren guter Sitte und echter Frömmigkeit in Worten und Werken. Molière läßt sogar Don Juan sagen, er wolle auch Heuchler werden, denn: „Das ist jetzt keine Schande, die Heuchelei ist ein Laster, das Mode ist . . ., die Heuchelei besitzt ein Privileg, das alle Leute zum Schweigen bringt." Außerdem wurde aus dem leichtfertigen Wüstling Tirsos ein Gottesleugner.

Das Schicksal des Don Juan Tenorio, den die Statue des von ihm ermordeten Don Gonzalo de Ulloa in die Hölle geholt haben sollte, hatte in Spanien Tirso de Molina (Fray Gabriel Tellez) um 1620 wirkungsvoll dargestellt im „Verführer von Sevilla oder Steinernem Gaste" (El burlador de Sevilla o el conbidado de piedra). Bald bemächtigten sich die Italiener des dankbaren Stoffes: es entstanden um 1650 zwei regelmäßige Stücke von Cicognini und Giliberto, beide unter dem Titel „Der steinerne Gast" (Il convitato di pietra), während die italienische Truppe, die in Paris neben Molière spielte, in ihrer Stegreifkomödie Don Juan in Begleitung Arlechinos mit außerordentlichem Erfolge auf die Bühne brachte (1658). Gleichzeitig wurde in Lyon eine französische Bearbeitung der italienischen Komödie Gilibertos von Dorimond gespielt (1658) und eine andere Bearbeitung desselben Originals von Villiers auf der Bühne des Hôtel de Bourgogne (1659) aufgeführt. Beide Bearbeiter hatten den Titel der italienischen Komödie recht ungeschickt in „Das Gastmahl Peters" (das Mahl, wozu Don Juan den Kommandeur Don Pedro einladet) verwandelt. Molière behielt diesen Titel bei und machte aus der italienischen Überlieferung seine erste Komödie von fünf Akten in Prosa. Die Anzeichen der spanischen Herkunft sind darin nicht ganz verwischt, trotz des Durchganges durch die italienische Stegreifkomödie, deren Arlechino in der Rolle des Bedienten Sganarelle deutliche Spuren hinterlassen hat. Dazu kommen die französischen Zeit- und Sittenbilder, die Szene des Herrn Dimanche, den Don Juans Liebenswürdigkeit mit seiner Schneiderrechnung zum Zimmer hinauskomplimentiert, die Bauernszenen in der Mundart der ländlichen Umgebung von Paris und die Charakterschilderung Don Juans. Dieser ist ein Lüstling vornehmer Herkunft ohne die Maske der Frömmigkeit, ein Gegenstück zum Tartuffe: anstatt der Heuchelei hier die offen zur Schau getragene Gottlosigkeit.

Nun hätten sich Molières Gegner freuen sollen, daß er in Don Juan, den schließlich für seine Sünden der Teufel holt, das Lasterleben und die leichtfertige Freigeisterei manches vornehmen Herrn geißelte, aber gerade das „Gastmahl Peters" wurde zum Vorwande noch schärferer

Angriffe. Rochemont bezichtigte in den „Observations sur (Betrachtungen über) le Festin de Pierre" (1665) den Dichter offen der Religionsfeindschaft: es sei nicht möglich, zu den Verbrechen, mit denen das Stück angefüllt sei, noch neue hinzuzufügen; denn in ihm biete sich Frevel und Sinnenlust der Phantasie in jedem Augenblicke dar; mindestens habe Molière den Kirchenbann verdient, und der König werde ihn bald zum Schweigen bringen. Conti, einst der Gönner Molières, nannte in einer kurz nach seinem Tode veröffentlichten „Abhandlung über die Komödie" (Traité de la comédie, 1666) das „Festin de Pierre" eine Schule der Gottlosigkeit und verdammte die öffentliche Schaubühne auf Grund kirchlicher Aussprüche; der Jansenist Nicole bezeichnete in seinen „Visionnaires" (Die Verrückten, 1665) die Romanschreiber und Theaterdichter als „öffentliche Vergifter der Seelen". Der König dagegen bewilligte Molières Truppe 1665 ein Jahrgehalt von 6000 Livres und den Titel „Königliche Schauspieler" (comédiens du Roy).

Molière hörte nicht auf, zu schaffen. Auf das „Gastmahl Peters" folgten ein kleines Gelegenheitsstück für den Hof: „Die Liebe als Arzt" (L'Amour médecin, gespielt am 14. September 1665), und „Der Menschenfeind" (Le Misanthrope, 4. Juni 1666).

Der „Misanthrop" ist wieder eine von den Schöpfungen Molières, die so recht unmittelbar aus dem hervorgingen, was er selber in der ihn umgebenden Gesellschaft, im eigenen Hause, in seinem Beruf als Schauspieler und Dichter beobachtet, erlebt und erlitten hatte. Man sollte ebensowenig beim „Misanthropen" wie beim „Tartuffe" nach einem bestimmten Urbild suchen. Noch am ehesten hätte man recht, wenn man nicht Montausier, sondern Molière selbst das Urbild seines Alceste nennen wollte, und zwar in dem Sinne, daß er in diese Gestalt und in die Darstellung der Konflikte, in die Charakter und moralische Anschauungen den Helden bringen, höchst persönliche Erfahrungen und Erlebnisse hineindichtete.

Alceste wettert gegen die gesellschaftlichen Lügen, er will sich nicht in den Brauch schicken, wegen eines Prozesses seinen Richter zu besuchen; er verläßt sich auf sein Recht und betont gegen seinen Freund Philinte die Pflicht, stets aufrichtig und wahr zu bleiben, während dieser die Menschen zu gering schätzt, um sie bessern zu wollen. Alceste weist Oronte, der ihm seine Freundschaft anbietet, schroff zurück, er stellt einem Sonett, das dieser ihm vorträgt, und der verkünstelten Gesellschaftslyrik als den wahren Ausdruck echten und innigen Gefühles ein kleines volkstümliches Lied gegenüber. Die Nachricht, daß sein Prozeß eine üble Wendung genommen habe, steigert seine natürliche Aufgeregtheit. Wider seine eigene bessere Einsicht fesselt ihn eine leidenschaftliche Liebe an die weltlich gesinnte und unaufrichtige Celimene, die sich von allen Seiten huldigen läßt und sich für keinen ihrer Verehrer bestimmt entscheidet. Sie weist Alceste wegen seiner Barschheit ab und läßt ihn doch nicht los. Die fromme und prüde Arsinoe, die selbst gern Alceste gewinnen möchte, gibt Celimene den Freundschaftsrat, mehr Rücksicht auf ihren guten Ruf zu nehmen. Aus Dankbarkeit sagt ihr Celimene, was man in der Welt von ihrer eigenen erkünstelten Tugend und Zurückhaltung denke. Arsinoe spielt hierauf Alceste einen Brief Celimenens an Oronte in die Hände, der die Falschheit der gewissenlosen Kokette unwiderleglich darthut; entrüstet verlangt Alceste von der Geliebten Aufklärung hierüber; nach verschiedenen Ausflüchten sagt sie ihm jedoch rund heraus, sie wolle sich nicht rechtfertigen, er möge sie in Ruhe lassen. Die Nachricht von einer Gefahr, die Alceste bedroht, unterbricht diese Auseinandersetzung. Er hört, daß er seinen Prozeß verloren habe und bei Hofe als Urheber einer „höchst verdammenswerten" Schrift verleumdet werde. Trotz der Vorstellungen Philintes, daß er noch über seinen Prozeßgegner ebenso wie über die Verleumder triumphieren werde, arbeitet er sich so in den Zorn hinein, daß er der „Mördergrube", in der er lebt, den Rücken kehren will, um draußen in der Einsamkeit „über die Bosheit der menschlichen Natur schelten und einen unauslöschlichen Haß gegen sie nähren zu dürfen". Celimene solle sich jetzt für einen ihrer beiden ernsthaften Bewerber, für Alceste oder Oronte, entscheiden. Sie weigert sich; die Zahl der Bewerber wächst, Acaste und Clitandre kommen hinzu, der erstere liest einen Brief Celimenes vor, worin sie sich über alle vier Bewerber spöttisch und verächtlich äußert. Alceste allein erträgt auch das und fordert nur von ihr, daß sie ihm in seine Zurückgezogenheit folge. Aber jetzt erklärt sie, daß sie es nicht vermag, die Gesellschaft um seinetwillen aufzugeben. Und selbst Eliante, die aufrichtigste Freundin Alcestes, zieht ihm seinen Freund Philinte vor.

Der Dichter behandelte hier den Widerspruch zwischen gesellschaftlichem Herkommen und wahrer Sittlichkeit, zwischen dem heuchlerischen Schein guter Lebensart und aufrichtiger, mannhafter

Tugend, den Gegensatz zwischen der Lüge des Lebens und der Wahrheit sittlicher Gesinnung. Das Problem ist viel allgemeiner gefaßt als sonst; seine Beantwortung wird aber weniger allgemeine Zustimmung finden, wenn sie so ausfällt, daß der aufrichtig tugendhafte Mann nicht in der Welt gesellschaftlichen Herkommens leben kann: Alceste sehnt sich heraus aus einem Abgrund, wo die Laster herrschen, an einen entlegenen Ort der Erde, wo man in Freiheit ein Mann von Ehre sein darf. Es mag für Molière Augenblicke gegeben haben, wo er in der Bitternis seines Herzens diese Losung für die einzig richtige hielt. Dann mochte er die Lehre Philintes vergessen, „die Menschen so zu nehmen, wie sie sind", ihre Fehler und Schwächen zu belächeln und sich nicht über sie zu entrüsten. Der Lustspieldichter kann unmöglich der Prediger einer so rauhen Tugend sein, wie sie ein Menschenfeind verkündet, denn er ist ein Richter, der stets die angeborenen menschlichen Schwächen als mildernde Umstände gegen die volle Strenge des Sittengesetzes geltend machen muß.

Molière wollte weder der Unaufrichtigkeit das Wort reden noch die Wahrheitsliebe lächerlich machen. Er zeigte nur, daß in der Welt des schönen Scheins, der Unredlichkeit und der gesellschaftlichen Lüge ein vornehm denkender, aber derber und unbedingter Tugend- und Wahrheitsfreund sein Dasein nicht behaupten könne. Vielleicht besitzt von allen Schöpfungen Molières der „Menschenfeind" gerade deshalb die ergreifendste poetische Wahrheit, weil die Gestalt scheinbar in sich widerspruchsvoll ist. Alceste ist nicht der Menschenfeind schlechthin, sondern ein junger Mann von feurigem, aufbrausendem Temperament, der die Menschen nur haßt und verachtet, weil widerwärtige Erfahrungen ihn belehrt haben, daß sie anders sind, als er fordert. Er liebt und erfährt, daß die Macht seiner Liebe nicht ausreicht, die Natur einer Frau zu wandeln, für die der schöne Schein des gesellschaftlichen Verkehrs Lebensbedürfnis ist. Die Katastrophe tritt für ihn ein, als er an der Möglichkeit verzweifeln muß, seine Geliebte zu seiner Lebensauffassung zu bekehren.

Mehr als irgend ein anderes Stück Molières entspricht dieses Lustspiel den Gesetzen der klassischen Kunst. In keinem ist die Komik feiner und weniger auf unmittelbare Wirkungen beberechnet. Sie entwickelt sich durchaus aus den Charaktergegensätzen, und selbst die Zeitsatire des Stückes geht aus den Charakteren hervor.

Auf die ernsteste und gehaltvollste Komödie Molières folgte (6. August 1666) sein lustigstes Stück, der „Arzt wider Willen" (Le Médecin malgré lui), wahrscheinlich die Bearbeitung einer älteren Farce („Der Holzhacker", Le Fagotier, 1661), deren Inhalt auf ein altes Fabliau (vgl. S. 193) zurückgeht. Auch Ludwig XIV. beehrte den Dichter mit Aufträgen für seine Hoffeste. Für das große „Ballett der Musen" schrieb er „Melicerte", die „Komische Pastorale" (La Pastorale comique) und den „Sizilianer" (Le Sicilien, 1666—67). Dafür verdoppelte der König das Jahrgehalt der Truppe und gestattete, daß der „Tartuffe" endlich am 5. August 1667 in Paris öffentlich aufgeführt wurde. Aber schon am Tage nach der Vorstellung untersagte ein Gerichtsdiener des Parlaments im Namen des ersten Präsidenten, Lamoignon, die Aufführungen des Stückes. Der Erzbischof von Paris, Hardouin de Péréfixe, verbot außerdem am 11. August 1667 ausdrücklich, das Stück, das die wahre Frömmigkeit verletze, aufzuführen, zu lesen oder anzuhören. Molière schickte darauf zwei Kameraden, La Grange und La Thorillière, zu dem gerade im Felde stehenden König mit einer Bittschrift, in der es heißt: „Sicherlich, Sire, ich darf nicht mehr daran denken, für die Bühne zu schreiben, wenn die Tartuffe die Oberhand erhalten." Ludwig XIV. versprach, nach seiner Rückkehr das Stück prüfen zu lassen, aber das Mandat des Erzbischofs scheint ihn doch bedenklich gemacht zu haben. Molière schloß sein Theater und zog sich nach Auteuil zurück. Aber der König bedurfte seiner und rief ihn an seinen Hof. Am 16. Januar 1668 wurde bei einem Feste in den Tuilerien eine neue Komödie des Dichters aufgeführt: „Amphitryon".

Dieses Werk ist, die beiden Komödien der Wanderjahre abgerechnet, in Erfindung und Anlage das am wenigsten originale Lustspiel Molières, da es sich eng an die Plautinische Tragikomödie „Amphitruo“ anschließt; Eigentum Molières ist nur die moderne Behandlung des halb mythologischen Vorwurfs. Im „Amphitryon“ wie im folgenden Stücke Molières, im „Georges Dandin“ (18. Juli 1668), sind die Inhaber der Titelrollen Männer, die guten Grund haben, auf vornehme Störer ihres Eheglückes ungehalten zu sein. Molière hat sich in dieser Zeit viel mit Plautus beschäftigt. Die halb ironische, halb ernsthafte Behandlung einer mythologischen Fabel und was darin anstößig ist, fällt dem Vorgänger zur Last und fand seine Entschuldigung durch das klassische Urbild.

Jupiter, der während der Abwesenheit des thebanischen Feldherrn in Amphitryons Gestalt bei dessen Gattin als Liebhaber erscheint, durfte den Beifall der antiken Zuschauer beanspruchen; in der modernen Bearbeitung vermitteln die Worte des Sosias die richtige Auffassung: „Es ist das Beste, wenn man von dergleichen Dingen nicht weiter redet.“

In der Plautinischen Komödie mit dem im Donner erscheinenden Jupiter ist der Ausgang feierlich-mythologisch. Auch bei Molière blitzt und donnert der Gott, aber das letzte Wort behält die komische Person des Stückes, der Sklave Sosias. Den Lustspieldichter Molière reizte an dem Stoffe die Komödie der Irrungen, die Personenvertauschung, das Zusammentreffen der Doppelgänger mit ihren Frauen und miteinander sowie die ironisch-parodistische Behandlung der alten Götter, endlich der komische Gegensatz zwischen unserer edleren und reineren Vorstellung vom Göttlichen und dem wenig erbaulichen Verhalten der heidnischen Götter. So setzte sich Molière mit lustiger Laune über das Bedenkliche seines Gegenstandes und über das Peinliche hinweg, das in der Vorführung der in ihrer Frauenehre gekränkten Alkmene lag. Die Vermutung, daß er in der Geschichte Jupiters und Alkmenes Ludwig XIV. und der Frau von Montespan habe huldigen wollen, ist unbegründet: den Schleier des Geheimnisses durch eine Hindeutung auf der öffentlichen Bühne vor dem Parterre des Palais-Royal zu lüften, gehörte nicht zu den Dingen, die sich jemand unter Ludwig XIV. gestatten durfte. Im übrigen wendet der Dichter die mythologische Komödie auch zur Satire auf die eigene Zeit an:

„Hat man das Glück, im Leben hoch zu stehn,
Ist alles, was man anfängt, gut und schön,
Das Ding bekommt verschiedne Namen
Gemäß dem Range der Person!“

Darin liegt mehr Spott als Huldigung.

„Georges Dandin, oder der zum Schweigen gebrachte Gatte“ (Georges Dandin ou le Mari confondu), hinterläßt ebenfalls einen gemischten Eindruck, der hier nicht einmal durch die Benutzung einer mythologischen Fabel gerechtfertigt wird.

Das Stück, aus dem das sprichwörtliche „Du hast's gewollt, Georges Dandin“ stammt, führt einen reichen Bauern ein, der sich eine vornehme Frau genommen hat und argwohnen muß, daß seine edle Gemahlin für einen Standesgenossen zu warm fühlt. Die Schwiegereltern nehmen immer Partei für ihre Tochter, und widerwillig muß sich der Brave überzeugen lassen, daß die Freundschaft seiner Angélique zu Herrn von Clitandre vollkommen harmlos ist.

Wie „Dandin“, so ist auch der „Geizige“ (L'Avare, 9. September 1668) in Prosa geschrieben. Goethe hat „den Geizigen, wo das Laster zwischen Vater und Sohn alle Pietät aufhebt, besonders groß und im hohen Sinn tragisch“ genannt. Aber der Dichter verzichtet darauf, die tragischen Konsequenzen aus dem Zerwürfnis der Familie zu ziehen, und führt durch ein beliebtes Mittel der alten Komödie die Handlung zu einem befriedigenden Abschluß.

Cléante, der Sohn des geizigen Harpagon, liebt ein armes Mädchen, Marianne, das Harpagon selbst heiraten möchte. Aber die Liebe zum Gelde bringt den Alten mit dieser Neigung in Widerstreit. Er hat eine große Geldsumme in seinem Garten vergraben, sie wird ihm gestohlen, und er verzichtet auf Marianne zu gunsten seines Sohnes, als ihm dieser verspricht, das Geld wieder herbeizuschaffen. Bei dieser Verhandlung enthüllt sich Valère, ein junger vornehmer Mann, der aus Liebe zu Elise, der Tochter des Geizigen, Haushofmeister bei Harpagon geworden war, als Mariannens Bruder; beide Geschwister finden in

Anselme, der nach Harpagons Willen Elise heiraten sollte, weil er keine Mitgift verlangt, ihren verschollenen Vater wieder. Das Stück endet, indem Valère Elisens Hand erhält, weil sein Vater auch für die Ehe seines Sohnes keine Mitgift beansprucht, daß Cléante Mariannen heiratet und der Geizige wieder in den Besitz seines verlorenen Schatzes gelangt. Die Komödie spielt in Italien; die Sittenschilderung dagegen ist von heimischer Färbung.

Das Grundmotiv, daß der Geizhals durch die Rückerstattung seines gestohlenen Schatzes zur Einwilligung in die Ehe seines Sohnes gezwungen wird, stammt aus der „Aulularia“ des Plautus. Auch die Szene, in der der Alte glaubt, der Bewerber um die Hand seiner Tochter spreche von seinem Schatz, während der Freier die Tochter meint, ist plautinisch, während die dramatisch überaus wirkungsvolle Situation, wo der Sohn zu einem ihm unbekannten Wucherer geführt wird und plötzlich seinem Vater gegenübersteht, aus der „Schönen Prozessierenden“ (La belle Plaideuse) des Abbé Boisrobert stammt. Molière hat die verschiedenen Bestandteile nicht ganz glücklich miteinander verschmolzen. Die Komik ist bisweilen possenhaft, besonders in der Schilderung von Harpagons Geiz. Einzelne Scherze, die zum Teil auf älterer Überlieferung beruhen, werden hierbei angebracht, obgleich doch dem Ganzen mehr die Lebenswahrheit der höheren Komödie gegeben ist.

Endlich, am 5. Februar 1669, feierte Molière einen großen Sieg mit der Wiederauferstehung seines „Tartuffe“. Im Jahre 1668 war der Friede von Aachen geschlossen, im Oktober 1669 das Zerwürfnis mit Rom beigelegt worden; der König gab auf der Höhe seines Ansehens und Glückes die Erlaubnis, „Tartuffe“ unter seinem ursprünglichen Titel aufzuführen. Der Dichter fühlte sich einigermaßen für die bestandenen Kämpfe und Mühen entschädigt. Seine Freude leuchtet aus einer dritten Bittschrift hervor, die er am Tage der „Auferstehung“ seines „Tartuffe“ an den König richtete. Er bat um die Verleihung einer Pfründe an den Sohn seines Arztes. „Dürfte ich Eure Majestät noch um diesen Gnadenbeweis bitten? Durch die erste Gunst bin ich mit den Frommen ausgesöhnt, der zweite Gnadenbeweis würde mich auch mit den Ärzten aussöhnen.“ Das letztere war ein leichtsinniges Versprechen, das der Dichter sogleich gebrochen hat. Er schrieb nämlich für den Hof drei Ballettkomödien, und in dem ersten Stücke: „Herr von Pourceaugnac“ (Monsieur de Pourceaugnac, September 1669), wird der Spott über den Provinzialen, der sich in Paris lächerlich macht, durch die Satire gegen den Stand der Ärzte gewürzt. Dagegen in dem „Bürgerebelmann“ (Le Bourgeois-gentilhomme, 14. Oktober 1670), der auf die „Prächtigen Liebhaber“ (Les Amants Magnifiques, 4. Februar 1670) folgte, ist ein Pariser Bürger, der den vornehmen Mann spielen möchte, die komische Hauptperson, und der Grundgedanke des Stückes ist mit dem des „Georges Dandin“ verwandt. Ebenfalls im Auftrage des Hofes, der Molières Dienste immer wieder in Anspruch nahm, verfaßte der Dichter in dieser Zeit noch eine Ballettkomödie nach dem Märchen des Apulejus: „Psyche“ (Januar 1671 zur Einweihung des großen Festsaales der Tuilerien aufgeführt). Das Stück war eine Art Hirtendichtung, an der Quinault und Pierre Corneille mitarbeiteten.

Boileau war recht unzufrieden, daß Molière nicht immer dem höheren Lustspiel treu blieb, daß er in übermütigen Schwänken der Posse „Anmut und Feinheit“ opferte. Als sein Freund in „Scapins Schelmenstreichen“ (Les Fourberies de Scapin, 24. Mai 1671) nach dem „Phormio“ des Terenz und dem „Gefoppten Pedanten“ (Le pédant joué, 1641) Cyranos sich wieder einen der spitzbübischen Diener der alten Komödie zum Helden wählte, erkannte Boileau den „Dichter des Menschenfeindes“ nicht wieder. Der Kritiker vergaß vielleicht, daß der „Freund des gemeinen Volkes“, der den echten Wert des Volksliedes innig empfand, nicht bloß

„Scapins Schelmenstreiche" für das Parterre des Palais-Royal, sondern auch den von der Klystierspritze verfolgten „Herrn von Pourceaugnac" für den Hof des großen Königs geschrieben hatte. Wenig Freude wird Boileau auch seines Freundes letzte Arbeit für den Hof gemacht haben, die Ballettkomödie „Gräfin von Escarbagnas" (La Comtesse d'Escarbagnas. 2. Dezember 1671), ein Seitenstück zu „Pourceaugnac".

Dafür waren die „Gelehrten Frauen" (Les femmes savantes. 11. März 1672) wieder eine stilgerechte höhere Komödie. Molière hat sich mit diesem Werke lange beschäftigt, schon am 31. Dezember 1670 hatte er ein Druckprivileg dafür erhalten. Er hatte hier auf einen schon früher von ihm behandelten Gegenstand zurückgegriffen: man hat die „Gelehrten Frauen" die zweite Auflage der „Lächerlichen Preziösen" genannt. Aber hier richtet sich der Spott nicht allein gegen die Gefühls- und Anstandsziererei in der Gesellschaft, sondern es kommt noch die Satire auf den falschen Prunk mit gelehrten Kenntnissen und Arbeiten hinzu. Die gelehrten Frauen sind Preziösen, die Grammatik, Physik und Philosophie treiben, die in Haus und Gesellschaft herrschen wollen und wegen ihrer Fähigkeiten und Leistungen Gleichberechtigung mit den Männern auch in der Wissenschaft beanspruchen. Der Dichter gibt aber hier nicht etwa sein Votum in der „Frauenfrage" ab; dieser Frage fehlte im 17. Jahrhundert der wirtschaftliche Hintergrund. In Molières komischer Handlung belacht der „gesunde Menschenverstand" nur die Ausschreitungen weiblichen Bildungsstrebens, die zur Vernachlässigung der dem Weibe in Haus und Familie obliegenden Pflichten und zu eitler Selbstüberhebung führen. Wie Molière früher die unechte sittliche Empfindsamkeit, die unlautere Frömmigkeit, die unvernünftige Wahrheitsliebe und Aufrichtigkeit zum Ziele seiner komischen Satire gemacht hatte, so richtet er diese jetzt gegen unechten Bildungseifer und dünkelhafte Schöngeisterei. Auch in der komischen Handlung der „Gelehrten Frauen" ist die von Molière so oft verteidigte Beobachtung des gesunden Menschenverstandes zur Geltung gebracht, daß selbst lobenswerte Tugenden und Bestrebungen durch Übertreibung zu Fehlern oder lächerlichen, ja schädlichen Thorheiten werden können.

In der Regel ist in den Stücken Molières ein „Raisonneur", der die vernünftige Überzeugung des Dichters ausspricht. Hier ist es Ariste, der von Clitandre, dem Liebhaber Henriettens, unterstützt wird. Daneben vertreten Chrysale und die Köchin Martine, die mit Vaugelas (vgl. S. 389) auf so gespanntem Fuße steht, daß sie sich aus „Kakophonien" und „Soloecismen" nichts macht und „Grammaire" (Grammatik) mit „Grand'mère" (Großmutter) verwechselt, den hausbackenen und ungebildeten gesunden Menschenverstand. In den „Gelehrten Frauen" trifft außerdem die Satire Molières nicht bloß die Eitelkeit und den schlechten Geschmack einer schöngeistigen Richtung, die noch aus dem Zeitalter der Preziösen stammte, sondern sie nimmt ausnahmsweise einen persönlichen Charakter an, denn in dem Vadius und Trisottin der Komödie erkannte jeder Unterrichtete den gelehrten Dichter Gilles Ménage und den Salonabbé Cotin; und doch schrieb der Dichter die „Gelehrten Frauen" nicht wie das „Impromptu von Versailles" in notgedrungener Abwehr. Auch ist sein Trisottin nicht bloß ein aufgeblasener Schöngeist, sondern ein schlechter Charakter, ein Lump. Das grenzte an persönliche Verunglimpfung des verspotteten Schöngeistes, Ménage aber, der als Vielwisser und Plagiator lächerlich gemacht wird, hätte vielleicht antworten können: „Ein Dieb schilt den andern." Daß Boileau nicht ohne Einfluß auf Molières Wahl seiner Opfer gewesen ist, unterliegt keinem Zweifel. Jedenfalls aber waren dem komischen Dichter die beiden Gegner sehr willkommen als typische Vertreter des falschen „schönen Geistes", der den echten in Verruf brachte. So ließ er die zarteren Bedenken fallen, die ihn sonst abhielten, seine Figuren bekannten Personen ähnlich zu machen.

Die Handlung des Stückes ähnelt der des „Tartuffe“. Trisottin hat durch seine erheuchelten edlen und uneigennützigen Gefühle die bildungseitle und herrschsüchtige Philaminte für sich eingenommen. Deren ältere Tochter Armande folgt dem Beispiel ihrer Mutter, treibt Wissenschaften und Litteratur und heuchelt Abscheu gegen die Ehe mit ihren niedrigen Pflichten; aber sie denkt doch an Clitandre, den Liebhaber ihrer jüngeren Schwester Henriette, und unterstützt daher das Vorhaben ihrer Mutter, die Henriette mit Trisottin verheiraten möchte. Das Liebespaar Clitandre und Henriette begünstigt Ariste, der Bruder des Hausherrn Chrysale, des Gatten der Philaminte. Dieser selbst ist höchst ungehalten über die Wirtschaft in seinem Hause. Zu einer offenen Aussprache kommt es, als seine Frau die Köchin fortjagt. Martine hat den Unwillen ihrer Herrin erregt, als sie für Henriette und Clitandre Partei ergriff und die „auf die Vernunft und den guten Gebrauch“ gegründete Sprache einen „Jargon“ nannte. Chrysales Energie hält gegen seine Frau nicht Stich. Trisottin hat die schöngeistigen Damen des Hauses durch den Vortrag eigener Poesien in Entzücken versetzt, ist aber dann mit dem anderen, von ihm selbst eingeführten Schöngeiste, der Griechisch kann, aus gekränkter Autoreneitelkeit in Streit geraten; die beiden Schöngeister sagen einander die gröbsten Schmähungen, ohne daß Philaminte ihre Meinung über sie ändert. Da bringt Ariste einen Brief mit der Nachricht, daß Philaminte durch eigene Nachlässigkeit und Vertrauensseligkeit ihr Vermögen eingebüßt habe. Sofort erklärt Trisottin seinen Verzicht auf ein Herz, das sich nicht freiwillig darbietet, Clitandre aber bewährt seine uneigennützige Liebe zu Henriette. Philaminte beugt der Schicksalsschlag nicht, denn „für den wahren Weisen gibt es kein Unglück, er bleibt doch er“; aber mit Abscheu erfüllt sie der Blick in die käufliche „unphilosophische“ Seele Trisottins. Clitandres Edelmut hat ihren Widerstand besiegt, und als der Brief sich als eine Erfindung erweist, willigt sie gern in die Verbindung Henriettens mit ihm ein.

Molières „Gelehrten Frauen“ ging ein Stück Chapuzeaus, die „Frauenakademie“ (Académie des femmes, 1661, früher „Frauenzirkel“, Cercle des femmes), voraus. Die Gemeinsamkeit der Idee und einiger Charaktere der älteren und der jüngeren Komödie ist nicht zu leugnen. Chapuzeau selbst hatte schon eine Arbeit Calderons benutzt: „Mit der Liebe treibt keinen Scherz“ (No hay burlas con el amor, 1637). Der Wert von Molières Schöpfung liegt jedoch in der lebensvollen Ausführung.

Ein Lungenleiden, das den Dichter schon seit Jahren quälte, hatte sich inzwischen unter dem aufreibenden Einflusse seiner dreifachen Thätigkeit als Dichter, Schauspieler und Theaterdirektor verschlimmert. Aber der schwerkranke Mann, der eines rettenden Arztes bedurfte, schrieb den „Eingebildeten Kranken“ (Le Malade imaginaire), eine ausgelassene Verspottung des ärztlichen Berufes.

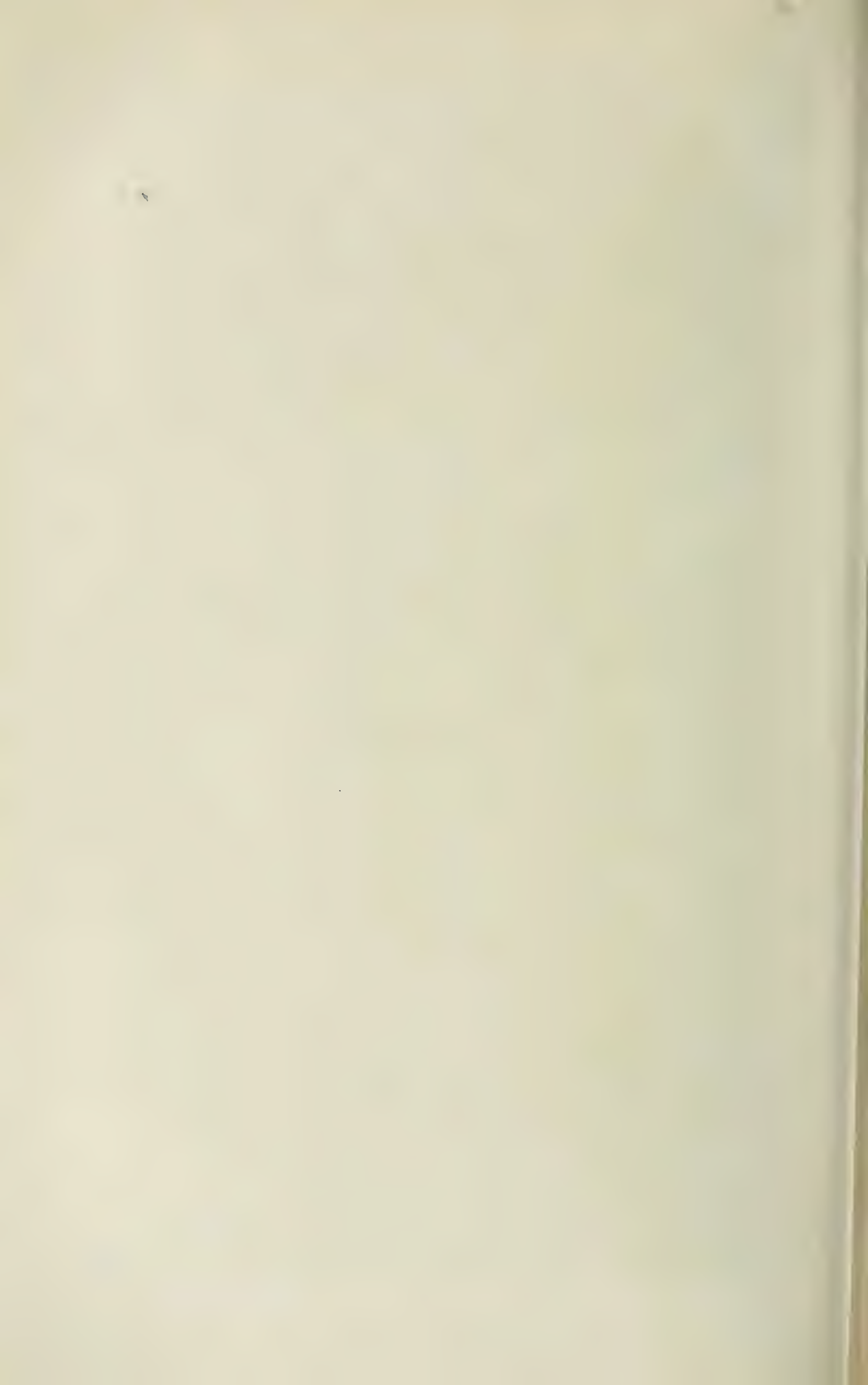
Diese Ballettkomödie ist wie der „Bürgeredelmann“ eine Mischung von lebenswahrer und grotesker Komik. Argan, der Kranke, glaubt alles, was ihm sein Arzt, sein Apotheker und seine Frau sagen. Seine Tochter will er an den albernen Sohn seines Arztes verheiraten, um stets einen Arzt im Hause zu haben. Die Frau Argans hat es auf ihres Mannes Vermögen abgesehen und wird von einem Notar bei ihren erbschleicherischen Plänen unterstützt. Argan hat einen vernünftigen Bruder und eine verständige Dienstmagd. Eine von diesen beiden veranlaßte List klärt ihn über den Eigennutz seiner Gattin auf: er stellt sich tot, und die wahre Gesinnung seiner Frau kommt zum Vorschein. Unter der Bedingung, daß Cleante, der geliebte Bewerber, Arzt wird, darf Argans Tochter ihn heiraten. Béralde, Argans Bruder, meint, es sei noch besser, wenn dieser selbst Arzt werde; auf des Kranken Einwendung, daß er dann doch die Krankheiten und ihre Heilung kennen müsse, erwidert Béralde, das sei überflüssig, dazu genügten ein Doktorhut und Mantel. Die Komödie läuft in eine burleske Promotion in makkaronischem Latein aus. Die ganze Weisheit der Heilkunst wird in die Worte gefaßt: Clysterium donare, Postea seignare, Ensuita purgare — Klystier, Aderlaß, Abführmittel! Später ist es Sitte geworden, auf den Schluß noch eine „Apotheose Molières“ (s. d. beigeheftete farbige Tafel „Molières Apotheose u. s. w.“) folgen zu lassen.

In Argan, dem eingebildeten Kranken, in der erbschleicherischen Stiefmutter, in Diafoirus und seinem täppischen Sohne, in dem Verhör der kleinen Louison, aus der Argan herausbringen möchte, wie sich die ältere Schwester Angelica gegen ihren Liebhaber benommen hat, tritt zum letztenmal die Frische und Lebenswahrheit von Molières Charakterisierungskunst glanzvoll



Molières Apotheose in der „Cérémonie“ des „Malade imaginaire“.

Nach einer Skizze des Malers G. Blanc, im Besitze des Herrn Professor G. Larroumet zu Paris.



zu Tage, zum letztenmal auch die Fähigkeit, in den Dingen und Personen selbst die komische Kraft zu entdecken, sie aus den natürlichen Gegensätzen entspringen zu lassen. Die Satire findet ihre Rechtfertigung in den Zuständen, die damals wirklich in der medizinischen Welt herrschten. Man hat im „Eingebildeten Kranken“ den verborgenen Kampf eines Mannes erkennen wollen, der über seine eigene Schwäche obsiegt und in dem Augenblick, wo er der Entmutigung zu erliegen droht, sich aufrichtet, eine gewaltsame Anstrengung macht und die schmerzlichsten Geheimnisse seiner Seele dem öffentlichen Gelächter preisgibt. Aber da vergißt man, daß die Ärzte schon lange auf der komischen Bühne heimisch waren, und daß Molière sie im Anfang seiner Laufbahn ebensowenig verschonte wie zuletzt.

Am 17. Februar 1673 sollte Molière zum vierten Male den Argan spielen; er fühlte sich sehr krank, und seine Frau bat ihn, die Vorstellung abzusagen. Molière erwiderte jedoch: „Funfzig arme Arbeiter, die nur von ihrem Tagelohn leben, warten auf mich; ich darf keinen Tag versäumen!“ Selbst dem Tode nahe, spielte er den eingebildeten Kranken. Im Nachspiel, der Doktorpromotion, verließen ihn die Kräfte. Nach der Vorstellung wurde er, im roten Doktortalar, nach Hause getragen. Um zehn Uhr abends machte ein Blutsturz seinem Leben ein Ende.

Molière ist als Schauspieler ebenso unermüdlich gewesen wie als Dichter. Er spielte Alceste im „Misanthropen“, Orgon im „Tartuffe“, Harpagon im „Geizigen“. In tragischen Rollen war er weniger glücklich. Eine Schilderung seiner Persönlichkeit entwarf Fräulein du Croisy (Mercure de France, Mai 1740): „Er war eher groß als klein und hatte eine edle Haltung. Seine Nase war dick, sein Mund groß, die Lippen stark, seine Gesichtsfarbe braun. Er hatte dichte schwarze Augenbrauen, und ihre Bewegungen gaben dem Gesichte einen besonders komischen Ausdruck.“ Die prächtige Molièrebüste von Jean Antoine Houdon (1741—1828) im Foyer des Théâtre Français ist eine idealisierende Darstellung aus dem Jahre 1775.

Die Heiterkeit seiner Komödien machte sich bei Molière im Leben wenig bemerkbar. Er hatte ein stilles, in sich gekehrtes Wesen; Boileau nannte ihn „le Contemplateur“. Seine Uneigennützigkeit und edelmütige Freigebigkeit wurden allgemein gerühmt. Molières Thätigkeit war äußerlich erfolgreich; er hinterließ ein durch harte Arbeit erworbenes, für jene Zeit ansehnliches Vermögen (etwa 40,000 Livres). Die damals herrschende Beurteilung des Schauspielerstandes machte Molières Aufnahme in die französische Akademie unmöglich. Im Jahre 1778 zierte aber die Akademie ihren Sitzungssaal mit des Dichters Büste und gab ihr die Aufschrift: „Nichts mangelt seinem Ruhme, unserem fehlt er!“

Nach Molières Tode war seine Bühne wie verwaist. Das Palais-Royal überwies der König 1673 dem italienischen Komponisten Lulli, der schon vorher Molière aus der Gunst des Hofes verdrängt hatte, und Molières Truppe sowie die des Maraistheaters wurde bald darauf auf Befehl Ludwigs mit den Schauspielern des Hôtel de Bourgogne zu einer Gesellschaft verschmolzen (25. August 1680). Ein königlicher Siegelbrief vom 21. Oktober 1680 ordnete die Verhältnisse dieser Bühne (Comédie française), die sich noch heute das „Haus Molières“ nennt.

So unerreicht Molière als komischer Dichter ist, er verdankt doch seinen Vorgängern viel. Im Anfang steht er auf dem Boden des älteren Lustspiels und kommt noch in reiferen Jahren (im „Geizigen“ und in „Scapins Schelmenstreichen“) auf diese Überlieferung zurück. In der äußeren Formgebung, im Stofflichen der Handlung und in den Motiven ist er bei weitem abhängiger von seinen Vorgängern, als eine oberflächliche Betrachtung der tiefgründigen Ursprünglichkeit seiner Schöpferkraft zugeben möchte. Molière war mehr ein großer Dichter als ein dramaturgisches Genie. Seine Bemühungen, interessante Verwickelungen selbst zu schaffen, sind nur

gering. Er nimmt ohne Scheu eine brauchbare Handlung, „wo er sie findet“. Anstatt eine gegebene Verwickelung noch verwickelter zu machen, sucht er sie zu vereinfachen. Selbst als er unabhängiger geworden war, benutzte er die alte theatralische Überlieferung: die listigen Anschläge zum Erwerb einer Geliebten oder zur Entlarvung eines Betrügers sind bei ihm ein häufig benutztes entscheidendes Motiv. Das beliebte Bühnenmittel der Wiedererkennung löst den Knoten im „Unbesonnenen“, in der „Frauenschule“, in dem „Geizigen“, in „Scapins Schelmenstreichen“. Nutzt dies alles nichts, so führt ein deus ex machina das Gute zum Sieg. Im „Amphitryon“ ist's ein Gott, im „Tartuffe“ ein Halbgott, Ludwig XIV. Oder Molière hilft sich durch einen burlesken Schluß aus der Verlegenheit: im „Bürgeredelmann“ durch Ernennung Jourdains zum Mamamouchi, im „Eingebildeten Kranken“ durch die Promovierung Argans. Oder er verzichtet endlich ganz auf den herkömmlichen Lustspielschluß, wie im „Menschenfeind“ und in „Georges Dandin“. So gering war Molières Sorge um einen „befriedigenden“ Abschluß. Die äußere Folgerichtigkeit der Begebenheiten wird von ihm gegen die innere Konsequenz in der Durchführung der Charaktere vernachlässigt. Wenn seine Helden nachgeben, weichen sie dem Zwang der äußeren Verhältnisse, nirgends vollzieht sich in ihnen eine der Natur widersprechende Wandlung. Dem Dichter kam es eben darauf an, in dem Rahmen der komischen Handlung die Menschen und Sitten seiner Zeit darzustellen. Die französische Dichtung hat keinen wahrhafteren Schriftsteller aufzuweisen als Molière. Keiner hat weniger als er sich und anderen etwas vorzumachen gesucht. Daher die große Sympathie Goethes für ihn. Daß ihm die Wahrheit seiner Kunst höher stand als andere Rücksichten, läßt sich aus seinen Werken deutlich erkennen. Hätte er weniger wahr sein wollen, so hätte er Anschuldigungen und Vorwürfen seiner Gegner im voraus den Boden entzogen. Diese Wahrheitsliebe gab ihm aber eben die Scheu vor Beschönigungen und Abschwächungen ein, die ihm bei seinen Kritikern so viel schadete. Daher die Vorwürfe der Pietätlosigkeit, der Impertinenz, der Gottlosigkeit, der Unsittlichkeit, die selbst ehrliche Gegner aussprachen, weil Molière seine Charaktere nicht aus ihrer Rolle fallen und zu seiner Verteidigung sprechen ließ.

Da die Handlung in Molières höheren Komödien einfach ist wie in der regelmäßigen Tragödie — Doppelhandlungen sind in seinen Stücken nicht anzutreffen —, so konnte er auch den für die Tragödie bestehenden Anforderungen der äußeren Form Genüge leisten. Und vielleicht ist die Beobachtung der Regeln für die Entwickelung des französischen Lustspiels fruchtbarer geworden als für das Trauerspiel. Der tragische Dichter steht nach Molières Versicherung seinem Stoffe viel freier gegenüber als der komische. „Wenn man Helden malt, macht man, was man will. Es sind willkürliche Gemälde, wo keiner die Ähnlichkeit sucht; man braucht nur dem Fluge seiner Einbildungskraft zu folgen, die sich über die Wirklichkeit erhebt, um zum Wunderbaren zu gelangen“ (Crit. de l'éc. d. f., Szene 6). Der komische Dichter dagegen soll die Wirklichkeit schildern, die Komödie beruht auf unserer unmittelbaren Erfahrung. Hier gerade, in der verwirrenden Fülle von Anschauungen, Eindrücken und Beobachtungen, die die Mitwelt dem Dichter aufdrängt, wird die Anwendung der in der idealisierenden Tragödie ausgebildeten Methode mit ihren Forderungen der Klarheit, Einfachheit und Einheitlichkeit für die künstlerische Gestaltung des „ins volle Menschenleben“ greifenden Lustspiels ungemein fördernd und segensreich. Gerade indem sie dieser Methode folgten, haben die modernen Meister des französischen Lustspiels durch die Begrenzung ihrer Aufgabe die sichersten Wirkungen erzielt.

Die Welt Molières ist beschränkt auf das Leben von „Hof und Stadt“. Die Lächerlichkeiten, die sich hier bemerklich machen, die Verirrungen, die hier zu Tage treten, litterarische und

soziale Thorheiten, Eigensinn, Eitelkeit, Beschränktheit im häuslichen Leben, Einfalt und Zurückgebliebenheit der Provinzbewohner, die sich nach Paris wagen, das sind Molieres Gegenstände, durch die er der „schönen Aufgabe", die „Gebildeten zu erheitern", gerecht zu werden sucht. Dem Dichter ist „die sichere sittliche Fährte" abgesprochen worden. „Wie das ganze Zeitalter, das seine tiefsten Anliegen an Thron und Altar entäußert hatte, ist auch Molière ohne festen Halt, ohne freie und wesenhafte Selbstbestimmung. Der Maßstab seiner dichterischen Gerechtigkeit liegt in der zeitweiligen Sitte und Anschauungsweise der vornehmen Welt, nicht in der unverrückbaren Sittlichkeit." Dies Urteil Hettners war noch stark von Rousseaus Brief an d'Alembert beeinflußt. Freilich „Georges Dandin" schließt ohne poetische Gerechtigkeit, aber daß wir in die Freude über „die ärgste Unsittlichkeit verstrickt werden", ist nicht wahr: nie hat Molière aus Freude am Unsittlichen wirkliche Unsittlichkeit in Schutz genommen. Aber er erweist sich hier als Gegner des moralischen Rigorismus und der Engherzigkeit einer auf den Satzungen des Herkommens beruhenden Autorität, die die Berechtigung der in der menschlichen Natur wurzelnden Triebe nicht anerkennt und Unaufrichtigkeit und Heuchelei erzeugt. Eine Anzahl Molièrescher Komödien sind nur lustige Spiele, in denen Witz und Schlauheit über Eitelkeit und Dummheit triumphieren: sie kommen für die Beurteilung des Moralisten nicht in Betracht. Das höhere Lustspiel dagegen kann ohne einen sittlichen Grund nicht bestehen: Molières sittliche Überzeugungen sind zu finden in der „Frauenschule", im „Tartuffe", im „Menschenfeind", im „Geizigen" und in den „Gelehrten Frauen".

Das Zeitalter Molières war reich an Bühnenwerken. Selten beschränkte sich damals ein Poet wie Molière und Racine auf die Pflege einer Gattung der dramatischen Dichtung: die meisten waren zugleich komische und tragische Dichter. Die einzelnen Bühnen hatten ihre besonderen Theaterdichter, von denen Molière oft in einer für unsere Begriffe auffallenden Weise geplündert wurde. Edme Boursault (1638—1701), der als junger Mann mit den ausgezeichnetsten Dichtern seiner Zeit, mit Molière, Racine und Boileau, litterarische Fehden hatte, war als Schriftsteller ungemein fruchtbar: er schrieb Romane, Erzählungen, Fabeln und sechzehn Theaterstücke. Boileau zählt ihn unter den „langweiligen Reimschmieden" (froids rimeurs) auf, aber die Zeitgenossen gaben dem Kritiker unrecht. Unter den Tragödien Boursaults ist, des modernen Stoffes wegen, eine „Marie Stuart" (1683) bemerkenswert. Am erfolgreichsten war er als komischer Dichter. Man zählt elf Komödien von ihm. Sein Meisterwerk ist die „Komödie ohne Titel, oder der Mercure galant" (La Comédie sans titre ou le Mercure galant, 1679 oder 1683), eines von den Stücken, das den Erfolg der Zeitgemäßheit davontrug.

Donneau de Visé hatte 1672 das erste Unterhaltungsblatt Frankreichs, den „Mercure galant" gegründet, und Boursault schilderte in seinem Schubladenstück die Menschen, die Eigennutz oder Eitelkeit in das Redaktionsbüreau dieser Zeitschrift führte.

Das Verdienst, Tagesereignisse zuerst auf die Bühne gebracht zu haben, gebührt aber eigentlich Thomas Corneille (1625—1709), Pierres jüngerem Bruder, dessen „Wahrsagerin" (La Devineresse, 19. November 1679) durch das Aufsehen, das die berüchtigte Giftmischerin und Wahrsagerin Voisin (Cathérine Deshayes) machte, veranlaßt wurde und ungemeinen Erfolg hatte. Die „Wahrsagerin" wurde aufgeführt, als der König nach den ersten, die Gräfin von Soissons, den Marschall von Luxembourg und andere kompromittierenden Geständnissen der Voisin der „brennenden Kammer" den Befehl erteilte, strenge Justiz ohne Ansehen der Person, des Standes und des Geschlechtes zu üben.

Unter den komischen Dichtern zweiten Ranges ist Antoine Jacob Montfleury (vgl. S. 452) zu nennen, der Sohn eines Schauspielers am Hôtel de Bourgogne. Seine Stücke zeichnen sich durch lebhaften Geist, guten Versbau und sinnreiche Handlung aus, ja seine „Frau als Partei und Richter“ (Femme juge et partie, 1669) hat sich zu ihrer Zeit sogar gegen „Tartuffe“ behaupten können. Nicht ohne Interesse ist die Persönlichkeit des komischen Dichters Samuel Chapuzeau, des Verfassers der „Frauenakademie“ (vgl. S. 459, gestorben 1701), dem wir eine schätzbare, obgleich ziemlich schön gefärbte Schilderung der gleichzeitigen Bühnenverhältnisse verdanken („Le théâtre françois“, 1674). Er stammte aus Paris, war ursprünglich protestantischer Theolog in Montauban und führte dann ein abenteuerliches Wanderleben. Chapuzeau hat oft dasselbe Stück unter verschiedenen Namen herausgegeben, damit er sein Werk jedesmal einer anderen Person widmen konnte. Seine „Intrigantin“ (La Dame d'intrigue) oder „Der betrogene Geizige“ (L'Avare dupé, 1663) ist trotz einiger sehr derber Scherze in einzelnen Szenen von komischer Kraft. Molière hat daraus verschiedene Züge für seinen „Geizigen“ geholt.

Guillaume Marcoureau de Brécourt, ein Schauspieler in Molières Truppe (gestorben 1685), verfaßte gleichfalls verschiedene kleine Komödien, darunter die „Hochzeit auf dem Dorfe“ (La Nopce de village, 1666), eine muntere Dorfkomödie, und als Gelegenheitsstück den „Schatten Molières“ (L'Ombre de Molière, 1674), worin Molière, nach Art der Totengespräche Lukians in der Unterwelt auftritt. Derartige Werke waren in jener Zeit ungemein häufig. Wie man im 17. Jahrhundert die „Totenfeier“ (Pompe funèbre) jedes bedeutenderen verstorbenen Schriftstellers schilderte, so pflegte man wohl auch seine Ankunft in den „Elysäischen Feldern“ und den Empfang, den ihm die übrigen Schatten bereiteten, darzustellen.

Die niedrige Komik der alten Farce, die Molière mit so viel Glück erneuert hatte, vertrat Hauteroche (Noel le Breton, geboren 1617), vom Hôtel de Bourgogne. Seine „Bürgerfrauen von Stande“ (Bourgeoises de qualité, 1690) behandelten zugleich den Vorwurf von Molières „Bürgeredelmann“ und „Lächerlichen Preziösen“. Eine beliebte Bühnenfigur schuf der Dichter durch seine Crispinkomödien, deren Komik wesentlich darin besteht, daß ein schlauer Bedienter (Crispin) als Arzt (Crispin médecin, 1674), Musiker, Schöngeist, Präzeptor oder Edelmann erscheint.

Auch Philippe Quinaults (1635—88) „Gefallsüchtige Mutter“ (La Mère coquette, 1664) gehört zu den wirklich guten Komödien jener Zeit. Aber vornehmlich hat Quinault mit Thomas Corneille (vgl. S. 463) aus den Romanen La Calprenèdes und der Scudéry den Geschmack an wundersamen Begebenheiten, gefühlvollen Charakteren und fabelhaften Verwickelungen auch in die tragische Kunst übertragen, und „die Liebe, reich an zärtlichen Gefühlen, herrscht auf der Bühne bald wie im Roman“. (Boileau.) Des jüngeren Corneille „Timocrate“ (1656) hatte einen so großen äußeren Erfolg, daß er den des „Cid“ noch übertraf. Auch seine drei Tragödien „Bérénice“ (1657), „Darius“ und „Pyrrhus“ sind regelmäßige, aber romanhafte Trauerspiele, die einander alle gleichen; erst später zeigt er in „Ariane“ (1672) und im „Grafen Essex“ (Comte d'Essex, 1678), daß er Racine die Einfachheit der Komposition abgelernt hat.

Mit Vorliebe wird in den ernsten Stücken dieser Zeit ein Held eingeführt, der durch seine Kriegsthaten in die Höhe gekommen ist. Seine dunkle oder geringe Herkunft macht seine Liebe zur Königstochter aussichtslos, aber zum Glücke wird irgendwie seine fürstliche Abstammung offenbar. Dazu gibt es Vertauschungen, Irrtümer, Mißverständnisse und Eifersüchteleien, die ein

falscher Schein hervorgerufen hat. Blutig sind diese Tragödien nicht, obgleich im fünften Akte öfters ein Aufstand vorkommt. Die Charaktere sind: eine stolze Fürstentochter, die ihr Herz verschenkt, aber des Adels ihrer Geburt eingedenk ist, der König, der heldenhafte Liebhaber, der intrigante Prinz. Jedenfalls ließen die damaligen Zuschauer sich gern auf die Höhe „edler Gefühle hinaufwinden", und die Reden von Ehre und Ruhm, Liebe und Aufopferung im Munde von Personen, die in einer der Wirklichkeit möglichst fernen Welt ihr blutleeres Dasein fristeten, waren rührend und erfreulich. Wunderbar ist nur, daß man diesen künstlichen exotischen Blüten einen höheren Wert beilegte als dem frischen, aus dem heimatlichen Boden stammenden Strauße, den Molière den Zeitgenossen darbot, während er noch gegen die Überschätzung der „seriösen Stücke" seine Kunst verteidigen mußte.

Das weichliche, verliebte Heldentum herrscht vor allem in Philipp Quinaults (1635 bis 1688) dramatischen Werken. Quinault war ein Liebling der preziösen Salons, in denen er seine Theaterstücke vortrug. Seine ernsten Stücke heißen noch vielfach „Tragikomödien", wie „Das verliebte Gespenst" (Le fantôme amoureux, 1658), „Amalasonthe" (1658), „Der falsche Alcibiades" (Le feint Alcibiade, 1658), „Stratonice" (1660), „Agrippa, oder der falsche Tiberinus" (Agrippa ou le faux Tibérinus, 1660), während „Der Tod des Cyrus" (La Mort de Cyrus, 1659), „Astrate" (1663), „Bellerophon" (1665) und „Pausanias" (1666) „Tragödien" genannt sind. Die Liebe ist hier der „Körper" der Handlung, nicht bloß ein „Schmuck" wie bei Corneille. Alle anderen Gefühle und Pflichten unterwerfen sich ihr. Quinault schildert die zarteren Regungen verliebter Leidenschaft. In „Stratonice" spricht jede Person gewählt und gewandt Gefühle aus, die sie eigentlich nicht hegt. „Und selbst: ich hasse dich! sagt man mit zärtlichem Ausdruck." (Boileau.)

Gern beschäftigen sich Quinaults Verliebte mit Betrachtungen und psychologischen Analysen der eigenen Gefühle und Stimmungen. Dies ist um so befremdlicher, als es sonst in den Stücken des Dichters an den herkömmlichen Verschwörungen und Verbrechen nicht mangelt. Die angenehme, fleißig durchgefeilte und wohllautende Sprache seiner Verse läßt Quinault ebenso wie die Bevorzugung des Liebesmotivs wirklich als Vorläufer Jean Racines (1639—99; s. die Abbildung, S. 466) erscheinen. Racine verlor früh beide Eltern und wurde 1655 in die Schule „bei den Scheunen" (aux granges) der Herren von Port-Royal aufgenommen: Pierre Nicole unterrichtete ihn im Lateinischen, Lancelot im Griechischen. Später folgte der Besuch des Kollegs Harcourt (1658), und nachdem Racine auch diese Schule verlassen hatte, lebte er bei seinem Vetter Vitart im Hause des Herzogs von Luynes. Er lernte La Fontaine kennen und genoß seine Jugend in heiterer Gesellschaft. Seine Angehörigen beobachteten dieses Treiben mit Besorgnis und schickten ihn mit dem Auftrag, Theologie zu studieren, nach Uzès (Languedoc) zu einem Oheim, der Generalvikar des Bischofs von Uzès war. Aber Racine gab die Absicht, geistlich zu werden, bald wieder auf: 1663 erschien er aufs neue in Paris, überzeugt, daß er zum Dichter berufen sei. Eine Ode auf die Genesung des Königs, worin er auch Colbert, den erlauchten Mäcenas neben Augustus, nicht vergaß, empfahl ihn bei Hofe, und zugleich vermittelte dies Gedicht seine Bekanntschaft mit Boileau, der nun der Freund, Ratgeber und aufrichtige Beurteiler Racines wurde. Der erste dramatische Versuch des jungen Dichters, die „Thébaide" (1663), wurde auf Molières Bühne aufgeführt. In dieser Tragödie ist die Abhängigkeit von Euripides („Phönizierinnen"), Seneca und Rotrous „Antigone" (1638) unverkennbar. Die zweite dramatische Dichtung Racines, „Alexander der Große" (Alexandre le Grand), wurde Veranlassung zum Bruche mit Molière, denn der junge Dichter war mit der

Darstellung seines Werkes auf der Bühne des Palais-Royal unzufrieden und übergab es den Schauspielern des Hôtel de Bourgogne. Das Stück erschien im Druck mit einer Widmung an den König (1666). Alexanders Großmut gegen Porus erinnert an Corneilles „Cinna", doch ist Alexander schon ein zärtlich liebender Held.

In den folgenden zehn Jahren hat Racine das ernste Drama der Franzosen auf die Höhe klassischer Vollendung gebracht. Er hat es verstanden, innerhalb der Schranken anerkannter traditioneller Regeln und höfisch-gesellschaftlichen Herkommens, abhängig von den Überlieferungen antiker Sage, Geschichte und tragischer Kunst, lebensvolle Gestalten zu schaffen und natürlich und wahr zu bleiben. Wiederholt ist er mit demjenigen alten griechischen Dichter unmittelbar in den Wettkampf getreten, den Aristoteles den am meisten tragischen genannt hat: er hat mit Euripides den pathetischen Zug gemein, aber „mangelhafte Ökonomie" wie jenem kann ihm nicht vorgeworfen werden; er ist vielmehr ein Meister des dramatischen Aufbaues. Mit den Werken der attischen Bühne war Racine vertrauter als irgend ein dramatischer Dichter seiner Zeit, aber dies hat ihn nicht dazu verführt, den Alten Schritt für Schritt zu folgen. Er hat nur von ihnen gelernt, starke Wirkungen auf einfachem und natürlichem Wege zu erzielen. In Sprache und Stil ist er durchaus unabhängig; seine Charaktere hat er nach eigenen Eingebungen gemäß den Anschauungen seiner Zeit gestaltet, die Konflikte nach modernen sittlichen Vorstellungen und nach den Forderungen der christlichen Kultur behandelt. Mit Glück benutzt er den Vorteil, daß er die Begebenheiten und Personen seiner Tragödien als bekannt voraussetzen darf, für die Vereinfachung der Charakteristik und des Aufbaues der Handlung.



Jean Racine. Nach einem Stich (Gemälde von Santerre, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 465.

Viel mehr als von den Alten wurde Racine von anderer Seite seine Freiheit eingeschränkt: die Gebräuche eines entwickelten Bühnenwesens, die Strenge anerkannter Regeln, gewisse Geschmacksrichtungen und Herkömmlichkeiten der Gesellschaft, von deren Beifall der Erfolg abhing, alles dies hemmte den freien Flug des Dichters. Es war der Hof Ludwigs XIV., der gleichsam im Namen der Nation das Urteil sprach, und dies bannte den schaffenden Künstler in einen Zauberkreis, über den sein Blick nicht hinausschweifen durfte bei der Wahl des Gegenstandes, der Personen und selbst bei der poetischen Formgebung. Die herrschenden Vorstellungen über das Verhalten eines Menschen von vornehmer Geburt und Erziehung, der sich selbst in der Leidenschaft nicht vergessen durfte, das Bewußtsein dessen, was man sich und anderen schuldig war, daß man Dinge nicht thun und sagen durfte, die sich mit vornehmer Bildung und Haltung nicht vertrugen, Anschauungen, für die Ludwig XIV. selbst ein glänzendes Vorbild war, wurden maßgebend für das Schaffen Racines. Ehe er seine Stücke vor die Öffentlichkeit brachte, pflegte er sie in erwählten höfischen Kreisen vorzutragen. Er las „Andromache" der Herzogin von Orléans vor und gestand in der Widmung seine Abhängigkeit von dem Urteil eines Hofes

zu, wo sie als „arbitre de tout ce qui se fait d'agréable“ (Schiedsrichterin über alles, was angenehm ist) angesehen wurde. „Britannicus“ wurde dem Herzog von Chevreuse und Colbert vorgelegt, der mit „durchdringendem Geiste die Ökonomie des Stückes beurteilte“. Wenn Racine der Gesellschaft des Hofes größere Rücksichten entgegenbrachte als selbst seinen direkten Vorbildern, so unterwarf er sich damit vor allem dem Urteil der Frauen. Seit „Andromache“ tragen auch die griechischen Stücke Racines weibliche Namen. Wie es in den Romanen der Scudéry und in den Tragödien Philipp Quinaults die Beschäftigung der Helden war, zärtlich zu fühlen für eine „hartherzige Witwe“ (veuve inhumaine) oder „göttliche Fürstin“ (divine princesse), so wurde auch bei Racine die Liebe das herrschende Motiv, vor allem, um den Frauen zu gefallen. Racines Helden sind tugendhaft, aber einer Schwäche fähig. Diese Schwäche ist eben die Liebe, der „man sich als Sklave unterwirft“, deren „hinreißender Macht man sich blindlings ausliefert“. Racine stellt Sophokles als Dichter über Euripides. Aber von Sophokles waren keine wirklichen Liebestragödien vorhanden, und wenn auch Euripides deren keine im modernen Sinne hinterlassen hat, so boten doch seine „Andromache“, seine „Iphigenie“, sein „Hippolytus“ (Phädra) den Stoff dazu dar. Von den Griechen entlehnt der französische Dichter die Grundlagen der Handlung und historisch beglaubigte Charaktere. Allen diesen Fabeln aus dem Altertume und dem Oriente fehlte aber der sittliche Gehalt, den das moderne Bewußtsein aus dem Christentum und dem eigenen nationalen Dasein schöpft, und es ist nun richtig, daß Racine zwar die heidnischen Götter und ihre Altäre stehen ließ, wie dies die historische Wahrheit verlangte, die sittlichen Probleme aber im christlichen Sinne behandelte, ebenso wie die Lebensart und Ausdrucksweise seiner Helden mit den idealen Vorstellungen und Verkehrsformen der vornehmen Gesellschaft seiner eigenen Zeit übereinstimmte. Bei dieser Umgestaltung der antiken Vorwürfe ist im einzelnen vieles geblieben, was den Zusammenhang mit Zeit und Ort der Handlung aufrecht erhält und den Zeitgenossen den Schein geschichtlicher Wahrscheinlichkeit erzeugte; denn Racine hielt sich mit ängstlicher Treue an die äußere historische Überlieferung, ja selbst an sagenhafte und halb mythologische Thatsachen. Wenn der Dichter einen Vorgang ändert, eine neue Person erfindet, so rechtfertigt er sich augenblicklich. In seinem „Britannicus“ z. B. kommt Junia vor, von der Tacitus nichts weiß, aber Racine weist aus Seneca das Vorhandensein eines „äußerst netten jungen Mädchens“ Namens Junia nach. Die mythologischen Unwahrscheinlichkeiten beeinflussen die innere Entwickelung der Handlung nicht; nur einmal, in der „Iphigenie“, zwang den Dichter die historische Wahrheit, ein mythologisches Motiv zur eigentlichen bewegenden Kraft der Handlung zu machen, die Opferung der Iphigenie auf Geheiß der Göttin Diana, und diese barbarisch heidnische Vorstellung von der Notwendigkeit eines Menschenopfers widerspricht den zarten Gefühlen und verfeinerten Sitten der im Stücke dargestellten Charaktere.

Die Treue, mit der Racine die Überlieferung gewahrt hat, ist aber mehr ein äußeres Merkmal seines dichterischen Schaffens, das erst in zweiter Linie in Betracht kommt, wenn es gilt, den Charakter seiner Kunst zu bestimmen: wichtig sind die Thatsachen der Überlieferung nur, soweit sie die Entschließungen einer verliebten Seele beeinflussen. Vor allem müssen Racines Helden Männer sein, „welche Liebe fühlen“. Daß Racines Auffassung der Liebe durchaus unabhängig von der der antiken Fabel ist, bedarf kaum des Beweises. Sie beruht auf dem christlich-mittelalterlichen Frauendienst: der Liebende ist der Untergebene der Geliebten. Aus der ritterlichen Liebe war bei Corneille eine vernünftige Liebe geworden, die sich in der Vollkommenheit des geliebten Gegenstandes spiegelt, bei Quinault ein Zeitvertreib preziöser Gemüter

von zärtlicher Anlage: bei Racine herrscht wieder die Leidenschaft. Auch er fügt sich den Formen der poetischen Überlieferung des Frauendienstes, aber wie sehr unterscheidet er sich von seinen Vorgängern dadurch, daß er der Macht wahrer Leidenschaft wieder ihre Rechte anweist! Seine Farbengebung erscheint uns fein und zart, in vieler Beziehung vom willig ertragenen Zwang des „guten Tones" und der Kunstregeln beeinflußt, aber durchaus nicht ohne Lebenswahrheit.

Racine hat für unser Gefühl die Grenzen seiner Kunst enger gezogen, als es das Wesen der tragischen Kunst an und für sich verlangt, aber trotz aller Äußerlichkeiten der Mode, des Zeitgeschmackes, des Herkommens, die er dem echten Golde der Dichtung beimischte, schöpfte er doch aus dem Borne wahren und tiefen Lebens. Vielleicht entsprach die Beschränkung, die dem Dichter seine Zeit auferlegte, zugleich seiner natürlichen Anlage. Seine weiche, reizbare Natur verwies ihn mehr darauf, den Irrgängen einer von zärtlichen Gefühlen bewegten menschlichen Seele nachzugehen, als die nach außen gerichteten Unternehmungen männlicher Thatkraft zu verfolgen. Racines Liebende erstreben einen Bund, den Gesetz und Sitte heiligen. Phädra, die schuldvollste Heldin des Dichters, offenbart Hippolyt erst dann ihre Gefühle, als sie Witwe zu sein glaubt. Selbst so gewaltthätige Liebhaber wie Pyrrhus und Nero scheuen davor zurück, sich durch ein „Leidenschaftsverbrechen" zu Herren der Situation zu machen und die Ehre des Weibes zu verletzen; das Verhältnis zwischen Xiphares und Monima im „Mithridates" bleibt rein und erhält die Möglichkeit eines befriedigenden Abschlusses durch Mithridates' Tod. Die liebenden Helden können die Geliebte entführen und meuchelmörderische Anschläge planen, aber ihre Leidenschaft tritt der weiblichen Ehre nicht zu nahe. Die Beobachtung der guten Sitte ist so streng, daß Racine eher auf einen tragischen Schluß verzichtet, als daß er einen Makel auf seine Heldin kommen läßt.

Bei Racine ist aber die Liebe keine Tugend, kein Aufschwung zum Ideal: sie ist eine Sünde und läßt den Menschen schuldig werden. Corneille ist Molinist, Racine Jansenist. Corneille glaubt an die Kraft des menschlichen Willens, die Versuchung zu besiegen, Racines Helden besitzen eine Tugend, „die der Schwäche fähig ist" (vertu capable de foiblesse). Wie man damals sagte, schilderte Corneille die Menschen, wie sie sein sollten, Racine stellte sie dar, wie sie sind. Der Molinist glaubte, daß der Mensch durch die Gabe seines freien Willens sich aus der Verstrickung der Sünde befreien könne; der Jansenist lehrt, daß der Mensch sich durch eigene Kraft vom Unheil nicht zu erlösen vermöge, wenn ihm die Gnade fehle. Racine braucht in seinen Stücken, die in der heidnischen Welt spielen, natürlich nicht die christliche Formel. Um zu sagen, daß Phädra ohne Gnade der sündigen Leidenschaft preisgegeben sei, nennt er sie „eine Beute der Liebesgöttin". Seine Liebhaber fühlen, daß sie aus Leidenschaft den Forderungen der Tugend nicht gerecht werden. Schon in der „Andromaque" (1667), mit der Racine seinen Ruhm begründete, rennen Orest und Pyrrhus in blinder Leidenschaft, alle anderen Pflichten gering achtend, in ihr Verderben.

Orest, der im Auftrag der griechischen Nation von Pyrrhus, dem Sohne Achills, die Auslieferung des Astyanax fordern soll, denkt nur an Hermione, die Verlobte seines Gegners; Pyrrhus dagegen zieht ihr seine Sklavin Andromache vor und hofft, daß diese, um ihren Sohn zu retten, ihm zum Altare folgen wird. Schon hat er Andromaches Widerstand besiegt, als er von den Griechen, auf Anstiften Orests, ermordet wird. Aber Orest selbst wird, als Meuchelmörder von Hermione geschmäht und zurückgewiesen, eine Beute des Wahnsinns. So gehen zwei edle Helden zu Grunde, die aus blinder Leidenschaft ihre höheren Pflichten versäumten.

Ungeachtet mancher Ausstellungen wurde Racines „Andromache" allgemein bewundert. Ein widerwilliges Zeugnis hierfür enthält die Parodie auf das Stück von Subligny („Der

thörichte Streit“, La folle querelle): „Koch, Kutscher, Stallknecht, Lakai und selbst die Wasserträgerin, alle diskutieren unaufhörlich über Andromache.“ Auffallenderweise wandte sich jetzt der Dichter zunächst der Komödie zu. Im November 1668 ließ er seine „Prozeßführenden“ (Les Plaideurs) spielen.

Der dem Stücke zu Grunde liegende Gedanke, die Vorführung eines Mannes, bei dem die Lust an richterlicher Thätigkeit zur Manie geworden ist, stammt aus den „Wespen“ des Aristophanes. Zu dem alten Perrin Dandin, den sein Sohn vergeblich von allem fernhält, was seine juristische Leidenschaft nähren könnte, kommen die ergötzlichen Gestalten der Gräfin von Pimbêsche, der man auf Lebenszeit zu prozessieren verboten hat, und des Bürgers Chicaneau, der ohne Prozesse nicht leben kann. Das Stück ist eine lustige Satire auf das zeitgenössische Gerichtswesen voll witziger Parodien, scharf zugespitzter Epigramme und persönlicher Anspielungen, die wir nicht mehr verstehen.

Der Erfolg der Komödie in Paris war nicht groß, es heißt, die Schauspieler hätten aus Furcht vor den Herren im Justizpalast nicht gewagt, die „Prozeßsüchtigen“ zum dritten Male zu spielen. In St.-Germain lachte der König herzlich über das Stück, denn der Spott über die Richter und das Parlament war bei Hofe nicht unwillkommen.

Die nächsten Werke des Dichters waren zwei Kaiserdramen: „Britannicus“ (gespielt am 13. Dezember 1669), eine Hofgeschichte nach dem 13. Buche der „Annalen“ des Tacitus, und „Bérénice“ (21. November 1670), nach Sueton und Tacitus.

Im „Britannicus“ wird dargestellt, wie der römische Kaiser Nero, müde, den Ratschlägen seiner Mutter und den Geboten der Tugend zu folgen, zu einem brutalen Meuchelmörder wird. Nero haßt Britannicus nicht nur als rechtmäßigen Thronerben, sondern auch als Nebenbuhler in der Liebe zu Junia. Eine von Tacitus gegebene Andeutung über den Freigelassenen Narzissus benutzt Racine, um seinen Höfling Narciß zu schaffen, der durch seine perfiden Ratschläge Britannicus dem Tode überliefert und durch seine eigennützige Dienstwilligkeit die schlechten Triebe Neros weckt und ihn ins moralische Verderben zieht. Außer der Verliebtheit Neros und des Britannicus, einer Zuthat, die den geschichtlichen Charakter der Handlung wesentlich ändert, erscheint der Schluß frei erfunden, daß Junia nach der Vergiftung ihres geliebten Britannicus Vestalin wird.

Racine und seine Zeitgenossen waren überzeugt, „Britannicus“ sei eine geschichtliche Tragödie: alle Personen, die in dem Stücke auftreten, waren geschichtlich bezeugt, und im kaiserlichen Rom gab es einen Hof, „wo man seine Gedanken zu verbergen sucht, wo der Mund und das Herz wenig miteinander gemein haben, wo man mit Freuden die Treue verrät“. Aber wenn Racine auch die Überlieferung wenig antastete, so erfüllte er doch die Handlung mit einem völlig neuen Geiste durch die Darstellung moderner Sitten. Nero will seine kinderlose Gemahlin Octavia verstoßen und trägt Junia Herz und Hand an mit der Bitte, ihm seine Regierungssorgen zu erleichtern „und bisweilen zu ihren Füßen atmen zu dürfen“. Aber Junia ist eine edle, in vornehmer christlicher Sitte und Gesinnung erzogene Jungfrau, die der Gedanke, daß Nero sich von seiner Gemahlin scheiden lassen will, mit Abscheu erfüllt. Meisterhaft gezeichnet ist Narcissus, der gewissenlose Höfling, der zum eigenen Vorteil die bösen Neigungen seines Herrn reizt, nährt und ausbeutet. Die Zeitgenossen hätten Racine einstimmig als den Meister der tragischen Kunst anerkennen müssen, aber übelwollende Kritiken von Boursault (Artemise et Poliante, 1670) und anderen blieben nicht aus. Racine fühlte sich hierdurch empfindlich verletzt und verteidigte sich in der Vorrede zum Druck seines Werkes gegen die Vorwürfe zu großer Einfachheit und Natürlichkeit, leider unter einigen wenig pietätvollen Ausfällen gegen Corneille. Die beste Widerlegung seiner Gegner war es aber, daß Racine das Prinzip der „einfachen Handlung“ bis aufs äußerste in „Bérénice“ durchführte. „Berenice“ schilderte im Gegensatz zu Andromache und Britannicus eine Liebe, die die Menschen nicht schlechter, sondern nur unglücklich macht.

Racine begründet die Handlung der „Berenice“ historisch auf zwei kurze Sätze in Suetons „Titus“. Aus diesem „ungemein einfachen“ Vorwurf ließ sich eine Tragödie machen von jener Schlichtheit der Handlung, die so recht im Geschmack der Alten war, und Racine beruft sich dabei speziell auf Sophokles' „Ajas“ und „Philoktet“. Alle Personen in „Berenice“ handeln tugendhaft, aber die historische Trennung des Kaisers Titus von Berenice nach langer, nicht ohne Verletzung anderer Pflichten eingegangener Lebensgemeinschaft, dies Opfer, das, wie Sueton sagt, „von beiden mit Widerstreben“ dem Staatswohl gebracht wurde, enthielt ein tragisches Moment, das in der Dichtung hätte ergreifender wirken können als die Aufhebung einer Verlobung, die Racine im Geiste seiner Zeit und der Anstandsregeln seiner Bühne daraus gemacht hat. Fünf Jahre lang hat Titus Berenicens Schönheit, Ruhm und Jugend bewundert, fünf Jahre lang sie täglich gesehen, fünf Jahre lang ihr durch Seufzer „seines Herzens Wünsche kundgethan“. Endlich, nachdem er Kaiser geworden ist, darf er hoffen, sie heimzuführen. Demselben reizenden Wesen hat auch Antiochus, König von Kommagene, des Kaisers Waffenbruder, fünf Jahre „vergeblicher Hoffnung und Liebe geweiht“. Jetzt ist er im Begriff, „Rom und den Hof“ zu verlassen. Titus aber will seine Liebe dem Staatswohl zum Opfer bringen, weil dem Volke die Ausländerin verhaßt ist; er gibt Antiochus den Auftrag, Berenice die Notwendigkeit dieses Schrittes darzulegen. Die jüdische Königin glaubt, Titus wolle sich von ihr nur aus Eifersucht auf Antiochus trennen, aber eine Unterredung mit dem Kaiser beseitigt diesen Argwohn völlig. Jetzt will sie sich aus Verzweiflung töten, doch Titus zeigt ihr, daß sie damit auch sein Leben, das er dem Staate erhalten müsse, aufs Spiel setze. Auch der König von Kommagene will in den Tod eilen, weil Berenice ihn nicht lieben kann, da ruft Berenice den „zu edelmütigen“ Fürsten ein Halt zu: ihre Liebe solle nicht das Unglück der Welt sein; ein letzter Aufwand ihrer Kraft solle das Ganze krönen, sie wolle gehen und leben: „Ihn lieb' ich, und ihn meid' ich; Titus liebt mich und verläßt mich!“

Racine schrieb für ein Zeitalter, das sich von diesem zarten und rührenden Seelengemälde aufs tiefste ergriffen fühlte. Für die Zeitgenossen hatte das Stück einen besonderen Reiz, denn bei dieser Episode aus dem Leben des Titus dachte man an die Jugend Ludwigs XIV., den nur das Staatswohl und die Vorstellungen Mazarins bewogen hatten, die heftige Neigung für Maria Mancini, eine Nichte des Kardinals, aus seinem Herzen zu reißen und sie nicht zu seiner Gemahlin zu erheben. Merkwürdigerweise behandelte Racine in seinem folgenden Stücke: „Bajazet“ (5. Januar 1672), ein ähnliches Motiv in etwas anderer Form.

„Sie will, daß ich sie heirate, Acomat“, ruft Bajazet aus, der es für eine Verletzung des türkischen Gesetzes hält, sich mit Roxane zu verbinden, ehe sie als Mutter eines Prinzen das Recht auf den Titel Sultanin erlangt hat. Der eigentliche Grund seiner Gesetzesbedenken ist jedoch, daß er Roxane nicht liebt, sondern Atalide, die Gefährtin seiner Kindheit. Bajazets Bruder Amurat hat freilich gegen den Brauch Roxane zur Sultanin erhoben und ihr während seiner Abwesenheit im Perserkriege die Regierungsgewalt übertragen mit dem Befehle, Bajazet zu töten. Aus Ehrgeiz will der Wesir Acomat, aus Liebe zu Bajazet Roxane Amurats Herrschaft stürzen. Der Wesir hofft Atalidens Hand als Lohn zu erhalten, Roxane begehrt die Sultanin Bajazets zu werden. Von dem zärtlichen Einverständnisse zwischen Bajazet und Atalide weiß sie nichts. Atalide, die Roxanes Rache fürchtet, bewegt den Geliebten selbst, bei jener die Rolle des Liebhabers zu spielen, aber gerade als der entscheidende Schlag gegen Amurats Herrschaft geführt werden soll, entdeckt Roxane das Verhältnis Bajazets zu Atalide. Bajazet kann sein Leben durch den Tod Atalidens erkaufen; aber er weist Roxanes Anträge mit Verachtung zurück und ist nun rettungslos verloren, obgleich Atalide alle Schuld auf sich nimmt. Amurat hat von der Verschwörung Kunde erlangt, er sendet den schwarzen Sklaven Orkan mit dem Befehle, Roxane und Bajazet zu töten. Aber letzterer ist schon auf Geheiß der Sultanin erdrosselt worden, der schwarze Afrikaner erstickt Roxane, Atalide gibt sich selbst den Tod, Orkan erschlagen die Anhänger Acomats, der sich ins Ausland begibt.

So endet dieses Trauerspiel nicht „ohne Blut und Tod“, wie „Berenice“, sondern mit einer „großen Metzelei“ (grande tuerie), wie Frau von Sévigné sagte. Auch hier zeigt sich die Kunst des Dichters vornehmlich in der Darstellung der weiblichen Charaktere, er schildert die leidenschaftliche Liebe eines thatkräftigen und ehrgeizigen Frauengemütes (Roxane) und die aufopfernde Hingebung einer sanften Natur (Atalide). Das Verhalten Amurats IV. gegen seinen Bruder und

der persische Feldzug sind die historischen Grundlagen dieser Haremsintrigue. Ein türkisches Gesetz ist eines der Hauptmotive der Verwickelung. Die Abgeschlossenheit, in der Bajazet gehalten wird, erklärt sich aus den Haremssitten. Daß im Serail Männer und Frauen miteinander verkehren, ist eine Folge der ehrgeizigen Pläne Roxanes. Man spricht von den Stummen, von der Enthüllung der Fahne des Propheten und von jener seidenen Schnur, die in der Umschreibung der Bühnensprache als „nœuds fatals" oder „nœuds infortunés" erscheint. Roxane bedient sich dieser „verhängnisvollen Schlinge", um ihren Geliebten erdrosseln zu lassen. Frau von Sévigné war schwer zufrieden zu stellen, wenn ihr „Bajazet" nicht türkisch genug war. Die geistreiche Frau meinte auch, daß die Türken „nicht so viele Umstände machten, um sich zu verheiraten". Aber türkische Begriffe über Ehe gehörten nicht in eine Tragödie, in der die romantischen und christlichen Anschauungen über Liebe und Ehe herrschten. Polygamische Voraussetzungen hätten die ganze Konzeption zerstört. Racine verteidigt sich auch, daß er eine „Geschichte aus der neueren Zeit" im „Bajazet" behandelt habe. Freilich solle man keine „Helden auf die Bühne bringen, die der Mehrzahl der Zuschauer bekannt wären"; tragischen Gestalten verleihe die Ferne der Zeit erst den gehörigen Nimbus. Aber die örtliche Entfernung eines Landes könne die große Nähe der Zeit ausgleichen, und so besäßen türkische Gestalten auf der Bühne einige Würde: sie seien wie „Alte".

Im „Mithridate" (Januar 1673) kehrt Racine ins Altertum zurück, doch bleibt er auch hier noch im Orient.

Das Stück ist keine politische Tragödie, denn des ergrauten Römerfeindes Kriegspläne vereitelt seine leidenschaftliche Liebe zu Monima. Man hat ihn totgesagt, und von seinen beiden Söhnen will der eine, Xiphares, den Kampf des Vaters fortsetzen, während der andere, Pharnakes, um die Freundschaft der Römer buhlt. Die Brüder entzweit außerdem noch ihre Leidenschaft für die junge Griechin Monima, die Xiphares schon kannte und liebte, ehe sie Mithridates mit der königlichen Binde beschenkt und zu seiner Gemahlin bestimmt hatte. Plötzlich erscheint Mithridates zu Nymphäa unter seinen Söhnen; er schöpft den Verdacht, daß Monima Pharnakes liebt; aber es ist der edlen Griechin unerträglich, so verkannt zu werden: sie gesteht Xiphares ihre Liebe, weiß aber, daß sie es ihrer Ehre schuldig ist, dem Vater anzugehören. Xiphares fühlt sich verpflichtet, zu entsagen und „durch einen schnellen Tod seine Qual abzukürzen". Mithridates will Pharnakes mit einer parthischen Prinzessin vermählen und im Bunde mit den Parthern die Römer in Asien bekämpfen. Xiphares begeistert sich für diesen Gedanken des Vaters, aber Pharnakes ist für den Frieden und weigert sich trotzig, am parthischen Hofe als Schutzflehender zu erscheinen. Mithridates läßt Pharnakes durch die Wachen abführen, entlockt Monima durch eine List das Geständnis ihrer Liebe zu Xiphares, der, „stolz und treu", bereit ist, für sie in den Tod zu gehen. Aber Monima weigert sich jetzt, Mithridates' Gattin zu werden. Noch schwankt der König, ob er die „drei Undankbaren" opfern soll, als er vernimmt, daß Pharnakes sich befreit und an die Spitze der aufrührerischen Truppen gestellt hat, während zugleich die Römer die Stadt bedrohen. Er eilt in den Kampf und sendet Monima Gift, das sie freudig nehmen will, weil sie glaubt, daß Xiphares gefallen sei. Doch der König hat seinen Befehl widerrufen; bald erscheint er selbst wieder, zum Tode verwundet, aber vor dem Schicksal, ein Gefangener Roms zu werden, durch die Tapferkeit seines Sohnes Xiphares bewahrt; der Sterbende vermacht dem Sohne seinen Römerhaß, und die Tragödie schließt mit der freudigen Aussicht auf die Verbindung der beiden tugendhaften Liebenden.

Der nie erlöschende Haß des Königs von Pontus gegen Rom, seine Kühnheit, die reichen Hilfsquellen seines Geistes, seine Grausamkeit, seine hinterlistige Verstellung, seine barbarische Eifersucht, das sind geschichtliche Züge, die Racine aus der Überlieferung nahm, wie Appian, Justin und Plutarch sie ihm darboten. Aber auch hier steht das politisch-historische Interesse weit zurück gegen die rein menschliche Teilnahme für das Geschick der edlen Monima und ihres pietätvollen, zartfühlenden und heldenmütigen Liebhabers.

In den drei folgenden Tragödien schließt sich Racine wieder an Euripides an; am engsten in „Iphigénie" (18. August 1674). Nur verändert er die Situationen des Euripides im Sinne

der „Würde“ und Eleganz der französischen Tragödie. Das von der Handlung untrennbare greuliche Motiv des Menschenopfers bildet einen schreienden Widerspruch zu der höfisch formellen Haltung und verfeinerten Ausdrucksweise der Personen; aber man bedenke, daß ein den Göttern dargebrachtes Menschenopfer auch für die Athener im perikleischen Zeitalter eine das religiöse Zartgefühl verletzende Scheußlichkeit war. Euripides vermied diesen Anstoß, indem Artemis Iphigenien zu sich nimmt und eine Hirschkuh an ihrer Stelle zurückläßt. Außerdem entschließt sich Iphigenie bei ihm freiwillig, sich zum Heil des Vaterlandes zu opfern. Die gründliche Verständigkeit, die auf der französischen Bühne verlangt wurde, bestimmte Racine, dies Motiv des freiwilligen Opfertodes zu vernachlässigen. Er durfte seine tragische Verwickelung nicht „mit Hilfe einer Göttin und einer Maschine“ lösen, er durfte die wahre Thatsache benutzen, daß die Meinung der Griechen das Opfer für notwendig hielt, die unwahre Thatsache der rettenden Dazwischenkunft der Göttin aber nicht annehmen. Wie nun? Sollte er „die Bühne mit dem abscheulichen Morde einer so tugendhaften und liebenswürdigen Person wie Iphigenie beflecken?“ Keineswegs! Er ließ für sie Eriphile sterben, die sich in hoffnungsloser Liebe zu Achill freiwillig am Altar der Göttin den Tod gibt. Diese von Racine in die Euripideische Handlung eingeführte Eriphile heißt eigentlich Iphigenie und ist eine bis dahin in Verborgenheit gehaltene Tochter von Theseus und Helena. Ihre Existenz, das ist wichtig, gewährleisten Pausanias und Stesichorus. Durch diese Unterschiebung wird die Gefahr, in der Agamemnons Tochter schwebt, zu einem Irrtum, den eine Wiedererkennung aufhebt. Aber auch Eriphile-Iphigenie durfte nicht am Altar geschlachtet werden. Deshalb erfand Racine ihre verschmähte Liebe zu Achill und ihren Selbstmord aus Verzweiflung, der zugleich den Wahrspruch des Priesters erfüllt. Eriphile stirbt nicht ohne eigene Schuld: sie ist undankbar und ränkevoll.

Am einschneidendsten ist die durch die modernen Ansprüche gebotene Veränderung der Motivierung, die sich daraus ergibt, daß Achill Iphigenien liebt und ihr Verlobter ist. In der antiken Tragödie war die Vermählung Iphigeniens mit Achill nur ein Vorwand Agamemnons, um Klytämnestra mit ihren Kindern ins Lager der Griechen zu locken. Achill weiß dort nichts von Liebe. Nur daß Agamemnon sich seines Namens für die List bedient hat, verletzt seine Ehre und macht ihn zum Verteidiger Iphigeniens. Als sie selbst sich zum Opfertode bereit erklärt, zieht er sich beistimmend zurück. Er ist bei Euripides ein ehrenhafter, ehrbarer, besonnener und thatkräftiger Jüngling, bei Racine aber zugleich verliebt.

Eine lustspielartige „Wiedererkennung“ beseitigt hier das Hindernis, das der Verbindung des erlauchten Paares im Wege stand. Es ist die Schwäche des modernen Stückes, daß hier der geforderte Opfertod der Heldin kein ernsthaftes politisches und religiöses Motiv bildet, denn der Dichter glaubt weder an die Götter noch an die Notwendigkeit von Trojas Fall. Die Helden Racines sprechen mehr von ihrer eigenen Ehre und ihrem Ruhm als von einer politischen Zwangslage; Agamemnon opfert Iphigenie seinem Ehrgeiz. Achill folgt seinem Ehrgefühl und seiner Liebe; er ist viel leidenschaftlicher und unüberlegter als bei Euripides. Indem Racine dem Geschmacke seines Zeitalters Rechnung trug, Iphigenie als liebende Braut, Achill als liebenden Helden schilderte und beide die Sprache reden ließ, die die Würde der Tragödie verlangte, veränderte er den Geist der Handlung, wenn er selbst auch glaubte, sich nur von der „Ökonomie“ und der „Fabel“ des Euripides etwas entfernt zu haben und seiner Vorlage in der Darstellung der „Leidenschaften“ genau gefolgt zu sein.

Racine gab die Ausführung des naheliegenden Gedankens, eine zweite „Iphigenie“ (in Tauris) zu schreiben, gegen den Vorwurf der „Phädra“ wieder auf. Er war so unvorsichtig,

vorher von seiner Arbeit zu sprechen. Seine Feinde benutzten dies, um dem Stücke Racines eine andere „Phädra“ gegenüberzustellen. An und für sich fiel es damals nicht auf, wenn zwei Dichter gleichzeitig denselben Stoff bearbeiteten. Aber diesmal handelte es sich um eine förmliche Verschwörung, die ihren Sitz im Hause der Herzogin von Bouillon hatte. Diese Nichte Mazarins (Marianne von Mancini) thronte als große Litteraturfreundin in einem Kreise vornehmer Männer und Schöngeister, und ihr Freund Pradon, von dem schon zwei Tragödien erschienen waren, sollte einen vernichtenden Schlag gegen Racine führen. Zwei Tage nach der ersten Aufführung von Racines „Phèdre“ (Januar 1677) im Hôtel de Bourgogne wurde eine „Phèdre“ von Pradon im Theater Guénégaud gespielt. Die Herzogin hatte für die sechs ersten Vorstellungen die Logen in beiden Theatern gemietet. Zugleich verbreiteten Frau von Deshoulières und der Herzog von Nevers, der Bruder der Herzogin von Bouillon, ein höhnisches Sonett auf Racines Dichtung. Als Antwort erschien ein Sonett mit denselben Reimen und höchst beleidigenden Bemerkungen über die Herzogin und ihren Bruder. Racine und Boileau wurden als Urheber bezeichnet. Der Herzog von Nevers drohte mit einer seinem Range und der Lebensstellung der Satiriker entsprechenden Rache: „im vollen Theater würde er sie durchprügeln lassen“. Aber Condé verhieß den Dichtern seinen Schutz, Nevers griff nicht zum Stocke, und die Kabale vermochte Pradons Stück gegen das Meisterwerk Racines nicht zu halten. Aber „Phädra“ war des Dichters letztes Bühnenwerk: ihm war das Theater fortan trotz Boileaus Zuspruch völlig verleidet.

Das Stück muß als Racines eigenartigstes und kraftvollstes Werk gelten. Es hieß zuerst „Phädra und Hippolyt“, aber Phädra ist so sehr die Hauptperson, daß man im Titel den zweiten Namen bald fallen gelassen hat. „Phädra“ ist Racines einzige dramatische Dichtung, worin eine wirkliche „flamme adultère“, eine ehebrecherische Liebe, vorkommt. Gegeben ist das Motiv schon durch die Tragödie des Euripides. Der Dichter des griechischen Schauspiels läßt Hippolyt das Opfer der verzehrenden Liebe seiner Stiefmutter Phädra werden, die sich, von ihm zurückgewiesen, den Tod gibt und ihn aus Rache durch einen verleumderischen Brief dem Fluche ihres Gatten und dem Tode überliefert. Hippolyt büßt durch seinen unschuldigen Tod seine Geringschätzung der Aphrodite. Racine hält sich auch diesmal treu an die gegebenen geschichtlichen Thatsachen, doch erfindet er viel hinzu und macht die Handlung zu einer gänzlich neuen. Bezeichnend genug läßt er des Theseus Abwesenheit nicht durch eine „Höllenfahrt“, sondern, einem Winke Plutarchs folgend, durch seine Haft in den unterirdischen Gefängnissen eines Königs von Epirus verursacht sein. Phädra rächt sich an Hippolyt nicht nach ihrem Tode, sondern noch lebend verleumdet sie ihn bei Theseus und bezeugt nach der Katastrophe seine Unschuld. Hippolyt durfte kein so rauher Verächter der Frauenliebe sein wie bei Euripides: er liebt Aricia, und seine Liebe ist nicht ohne Schuld, da Theseus es nicht will, daß jemals „Hymens Fackel brenne“ für die Letzte eines Geschlechtes, das sich gegen seine Herrschaft verschworen hat.

Hippolyt will Aricia und die Stiefmutter, von der er sich gehaßt glaubt, verlassen, um seinen Vater zu suchen. Aber Phädra liebt den Stiefsohn mit verzehrender Leidenschaft. Sie erhält die Nachricht, daß Theseus tot sei, und wird von ihrer Vertrauten Önone ermahnt, ihres eigenen Sohnes Rechte zu verteidigen und sich mit Hippolyt gegen Aricias Ansprüche zu vereinigen. Doch Hippolyt erkennt das Recht Aricias auf Athen an und will sich mit der Herrschaft in Trözene begnügen, während sein Stiefbruder in Kreta herrschen soll. Aricia entlockt ihm das Geständnis seiner Liebe zu ihr, und als Hippolyt sich zum Aufbruch rüstet, gibt ihm auch Phädra zu verstehen, daß sie ihn liebt. Als er sich mit Abscheu von ihr wendet, fleht sie ihn an, sie zu töten, entreißt ihm sein Schwert und entflieht. Noch hofft Phädra, Hippolyt durch die Aussicht auf den Thron für sich zu gewinnen, als sie vernimmt, daß Theseus lebt. Wird Hippolyt schweigen? Und wenn er's thäte, was hülfe ihr's? Sie trägt das Bewußtsein des Treubruchs

im Herzen, sie kann nicht länger leben! Um ihren Kindern einen reinen Namen zu hinterlassen, folgt sie dem Rate Önones, Hippolyt des Verbrechens anzuklagen, und überträgt alles ihrer Vertrauten. Als Theseus in froher Stimmung heimkehrt, ist er betroffen, daß alle ihn meiden. Önone verklagt Hippolyt, und Zeuge seiner Schuld ist das in den Händen der Königin gebliebene Schwert. Seine Liebe zu Aricia macht ihn in Theseus' Augen doppelt schuldig; und als Phädra hiervon hört, bedauert sie es, daß sie schon aus Gewissensangst Hippolyts Schuldlosigkeit entdecken wollte. Das schmachvolle Bewußtsein ihrer „fruchtlosen" Sünde zehrt an ihrem Leben, sie haßt sich und verwünscht ihre Vertraute. Vergeblich sucht Aricia Hippolyt zu überreden, Theseus die Schuld Phädras zu beweisen; er bestimmt sie, mit ihm zu fliehen, aber da sie ihm nur als Gattin folgen kann, will er sich mit ihr vorher in einem Tempel vor Trözenes Thoren trauen lassen. Der Tod Önones, die sich ins Meer gestürzt hat, die finstere Stimmung Phädras beunruhigen Theseus: er wünscht, Neptun möge seine Bitte, seinen Sohn zu bestrafen, nicht erhören; da meldet ihm Theramenes die Vernichtung Hippolyts durch ein Meeresungeheuer. Phädra sühnt vor ihrem selbstgewählten Tod ihre Schuld durch ein reuiges Bekenntnis.

Racine konnte den antiken Grundgedanken, die Rache Aphroditens an ihrem Verächter, nicht brauchen; bei ihm wird Phädra, nicht der keusche Sohn der Amazone, das Opfer der Liebesgöttin. Aber nicht bloß eine äußere Schicksalsmacht treibt Phädra in ihr Verhängnis: der Dichter stellt den Kampf des Gewissens gegen die Leidenschaft, deren unbezwingliche Macht freilich immer etwas Fatalistisches hat, im Inneren Phädras dar. In ihr schildert er die verheerende Wirkung der Liebesleidenschaft auf ein edles, willensstarkes, sich seiner Pflichten voll bewußtes Gemüt. Jeder Aufschwung, die Sünde zu besiegen, wird vereitelt durch neue Nahrung, die dem verzehrenden Feuer der Leidenschaft zu teil wird. Gegen diese mächtige Gestalt der von ihrer eigenen Schuld gefolterten Sünderin tritt die liebenswürdige Aricia zurück, die nur deshalb über Hippolyt zu triumphieren wünscht, weil sie nicht einfach „in ein Herz, das nach allen Seiten offen steht, einzutreten wünscht". Als Racine seine „Phädra" schrieb, waren in ihm wieder die Jugendeindrücke von Port-Royal lebendig geworden. In „Phädra" erscheint die christliche Modifikation des unabänderlichen Schicksals der antiken Tragödie: die Unfähigkeit des gefallenen und nicht von der himmlischen Gnade erwählten Menschen, sich aus den Stricken der Sünde zu befreien. Racine bezeugt in der Vorrede selbst den christlich-moralischen Gehalt seines Werkes.

In der Vollkraft seiner Jahre und seiner Begabung, auf der Höhe seiner Erfolge trat Racine plötzlich aus der dramatischen Laufbahn heraus. Wie empfindlich er war, zeigen seine Vorreden, wie sehr seine Kritiker ihm die Thätigkeit für die Bühne verleideten, beweist seine Äußerung, daß ihn die geringste, noch so elende Kritik mehr Kummer verursacht habe, als ihm aller Beifall, den er erhielt, Freude machen konnte. Hierzu kamen bittere Herzenserfahrungen, der Bruch mit der berühmten Schauspielerin Champmeslé und die Erkenntnis, daß er sich in einem Zustande der Verirrung befunden habe. Später erzählte Racine, daß es seine Tante, die Priorin von Port-Royal, gewesen sei, deren sich Gott zu seiner Rettung bedient habe, und dieser Umschwung in seinem Inneren, die Wiedererstarkung seines religiösen Bewußtseins, äußert sich schon in der Vorrede zur „Phädra". Mutter Agnes kam dem reuigen Sünder entgegen, eine Aussöhnung mit Racines ehemaligen Lehrern in Port-Royal wurde vermittelt. Boileau, heißt es, brachte dem großen Arnauld ein Exemplar der „Phädra", damit er sich überzeuge, daß eine Tragödie nicht wider die Moral und das Christentum zu verstoßen brauche. Und Arnauld gab dieser „Phädra" seinen Beifall. Racine blieb von nun an Port-Royal bis an seinen Tod getreu. Seine Freunde bestimmten ihn durch seinen Beichtvater, eine „bürgerliche und christliche" Ehe einzugehen: er heiratete am 1. Juni 1677 Catherine de Romanet, eine fromme Waise, die ihm eine treue Gattin, ihren sieben Kindern eine zärtliche Mutter wurde und keine einzige Tragödie ihres Mannes gelesen hat.

Seit 1673 war Racine Mitglied der französischen Akademie. Im folgenden Jahre ernannte ihn Colbert zum Rentmeister (trésorier) im Steuerbezirk von Moulins, und zugleich mit Boileau wurde er „Historiograph" des Königs mit einem Gehalt von 2000 Écus (1677). Die beiden Geschichtschreiber gingen mit Ludwig XIV. in den Feldzug von 1678, um Augenzeugen der großen Thaten ihres Herrschers zu sein und aus eigener Anschauung die militärischen Vorgänge kennen zu lernen. Racine begleitete den König noch öfter ins Feld: 1683 nach Deutschland, 1687 nach Luxemburg, 1691, 1692 und 1693 zur Belagerung von Mons und von Namur und endlich nach den Niederlanden, auf Ludwigs letztem Kriegszug. Er fühlte eine aufrichtige und innige Verehrung für seinen König, die freilich, in der Öffentlichkeit ausgesprochen, als Schmeichelei erscheinen konnte. Was Racine als Geschichtschreiber geleistet hat, ist meistenteils bei einem Brande untergegangen, nur ein kurzer Bericht über die Feldzüge Ludwigs XIV. und über die Belagerung von Namur sind erhalten. Der König fand Gefallen an Racine. Er wies ihm eine Wohnung in seinem Schlosse an und erlaubte ihm, unangemeldet bei ihm einzutreten. Oft ließ er sich von ihm vorlesen. Racine fand jedoch sein höchstes Glück in einem ruhigen Familienleben, im Verkehr mit seinen Freunden und in den immer lebhafter werdenden Beziehungen zu Port-Royal. Er verfaßte sogar eine Geschichte dieser geistlichen Gemeinschaft.

Frau von Maintenon veranlaßte den Dichter, seine dramatische Kunst noch einmal zu bethätigen. Konnte er der einflußreichen Frau gehorchen, ohne einem Gelübde untreu zu werden, das ihm die weltliche Dichtung untersagte? Um den Geist ihrer Zöglinge in ihrem Mädcheninstitut von Saint-Cyr zu bilden, hatte Frau von Maintenon die Kinder kleine Stücke aufführen lassen. Zuerst hatte die Superiorin, Frau von Brinon, dergleichen geschrieben, aber man fand ihre Stücke abscheulich, und die Aufführungen Corneillescher und Racinescher Tragödien waren zu gefährlich für die kleinen Schauspielerinnen. Daher wurde Racine aufgefordert, unverfängliche Stücke zu schreiben. Er hatte tugendhafte und leidenschaftliche, aufopfernde und eifersüchtige Frauen vornehmen Standes und vornehmer Erziehung in höfischen Liebesverwickelungen dargestellt, die Psychologie der Liebe innerhalb der von Hof, Herkommen und Kritik der klassischen Tragödie gezogenen Grenzen war von ihm genügend ausgebeutet worden. Jetzt gab es für ihn eine neue, zugleich altertümliche und unmittelbar christlich-religiöse Inspiration. Denn daß die Stücke religiösen Charakter tragen müßten, verstand sich jetzt für Racine von selbst. So schrieb der große Dichter für eine Kinderbühne, auf der vor den Augen des Königs, der mächtigsten Frau des Landes und des Hofes gespielt wurde. Als Racine die Gefahr und Errettung des jüdischen Volkes nach dem Buche Esther dramatisch behandelte, war er sich keinen Augenblick zweifelhaft, daß es „Gotteslästerung" gewesen wäre, „die überlieferte Wahrheit", die „Thatsachen und Charaktere zu ändern oder umzudeuten", um sie für die Bühne und die Denkungsart seiner Zeit annehmbar zu machen: er hatte vielmehr nach einem „gleichsam von Gott vorbereiteten Entwurfe" zu arbeiten. „Esther" war daher nicht wie eine beliebige profane klassische Tragödie zu beurteilen. Um die Schaulust zu befriedigen und „den Kindern das Schauspiel durch einige Abwechselung in den Dekorationen angenehmer zu machen", war die Ortseinheit im strengen Sinne des Wortes aufgegeben: der dritte Akt stellt sogar, bei geteilter Bühne, zwei Örtlichkeiten auf einmal dar. Eine Neuerung waren die Chöre, nicht bloß ein glückliches Mittel, recht viele Schülerinnen von Saint-Cyr auf die Bühne zu bringen, sondern zugleich auch die Ausführung schon früher vom Dichter gehegter Absichten: er durfte den Chor, „den die Heiden benutzten, um das Lob ihrer falschen Götter zu singen, zu Lobgesängen auf den wahrhaftigen Gott verwenden". In „Esther" und in „Athalie" (Januar 1691), der zweiten

geistlichen Tragödie Racines, die Voltaire „vielleicht das größte Meisterwerk des menschlichen Geistes“ nannte, sind die Chore enger mit der Handlung verknüpft als in den Stücken des Euripides. Die jungen Israelitinnen in „Esther“ teilen die Gefahr der Hauptpersonen, denn die Vernichtung des jüdischen Volkes ist auch ihr Verderben, und in „Athalia“ ist die Verbindung der einzelnen Akte durch die Chore so eng, so glücklich herbeigeführt und so sehr der Handlung entsprechend, daß man sich kein harmonischeres Kunstwerk denken kann.

Die erste dramatische Vorführung einer Begebenheit, von deren Wahrheit jeder Christ überzeugt sein mußte, „wo alles Gott, den Frieden und Wahrheit atmet“, war glänzend gelungen. Daß die Gestalten Esthers und Mardochais idealisiert waren, dessen brauchte man sich nicht erst bewußt zu werden; solche Figuren sah man doch überhaupt nur mit einem Heiligenschein, und Esther war selbstverständlich ein Ideal „liebenswürdiger Tugend“ und unschuldigen Friedens. Für die damaligen Hörer fehlte es nicht an Anspielungen auf die Frau von Maintenon, Saint-Cyr und den König. Keine so glänzende, das Entzücken des ganzen Hofes hervorrufende Aufführung wie der „Esther“ wurde aber der „Athalia“ gegönnt. Der Beichtvater von Saint-Cyr fand das Theaterspielen gefährlich für Frömmigkeit und Moralität und veranlaßte Frau von Maintenon, „Athalia“ ohne Kostüme und Dekorationen nur im kleinsten Kreise in Saint-Cyr und in Versailles vor dem König aufführen zu lassen. Da Frau von Maintenon sonst religiöse Tragödien von Duché de Vancy ohne Einwände auf der Bühne zuließ, so ist es möglich, daß ihre Bedenken mehr dem Geist des Racineschen Stückes als den Aufführungen überhaupt galten. Vielleicht hat man „Athalia“ des Jansenismus verdächtigt. Der Vers des ersten Aktes: „Ich fürchte Gott, Abner, und kenne keine andre Furcht“, konnte auf ein bekanntes Wort der Mutter Angelica: „Fürchten wir nur Gott, und alles wird gut gehen“, bezogen werden, und der Ausruf Joads: „Kühn gegen Gott allein!“ erinnerte an das von Pascal gegen die Jesuiten gerichtete Wort (13. Brief): „Ihr seid kühn gegen Gott und habt Furcht vor den Menschen“. „Esther“ ist eigentlich eine Haremsgeschichte, in die ein christliches Interesse hineingelegt wird durch ein aufrichtiges religiöses Vorurteil. In „Athalia“ ist die religiöse Inspiration stärker. Die Liebe bleibt ganz fern. Der Vorwurf, aus den Büchern der Könige und der Chronika, erhält seine Wichtigkeit durch den königlichen Knaben Joas, dessen Errettung den Sieg der wahren Religion, des Christentums darstellt. Denn Joas war der letzte vom Stamm Davids, aus dem der Heiland der Welt hervorgehen sollte. Jehovah gibt dem Hohenpriester Klugheit und Kraft, um das im Plane der Vorsehung liegende Ziel zu erreichen, in prophetischer Begeisterung läßt er ihn „jenes neue Jerusalem schauen, das auf seiner Stirn ein unvergänglich Zeichen trägt“. Aber wenn auch die Leitung Gottes ist, er bleibt doch unsichtbar. Das Ziel ist das große übernatürliche, thatsächlich aber erscheint für jeden, der die Handlung nicht mit den klaren Augen des Glaubens betrachtet, der Ausgang als Ergebnis des Kampfes, des Gegenspiels der Charaktere und Leidenschaften.

Racine kommt hier dem Geiste der griechischen Tragödie näher als in seinen weltlichen Stücken. Das erklärt sich daraus, daß der Dichter jetzt zu seinem Gegenstand sich ähnlich verhielt wie die antiken Dichter zu ihren Vorwürfen. Was die Heroen des trojanischen und thebischen Sagenkreises den Athenern im perikleischen Zeitalter waren, das waren Racine die Gestalten des alten Testaments, seine christlich-nationalen Helden, die vom religiösen Gefühl ebenso idealisiert wurden wie von den Griechen die Heroen ihrer Vorzeit. Nicht die Thatsachen sind hier entscheidend, sondern die Art der Auffassung gibt den Ausschlag. Die Errettung des Joas vor den Nachstellungen Athalias und die Einsetzung des jungen Königs aus Davids Hause mochte

thatsächlich ein Ereignis von geringer geschichtlicher Wichtigkeit gewesen sein, in der Beurteilung des Christen aber war sie eine Begebenheit von größter Tragweite. Früher hatte Racine die fremden alten Griechen und Römer vornehmer, feiner und ehrbarer machen müssen. Den alttestamentlichen Vorkämpfern des reinen Glaubens stand er mit der glücklichen Befangenheit wärmster Anteilnahme gegenüber, die das Gefühl gibt, daß es sich in diesem Kampf um die eigene Sache handelt; der Dichter wird nicht auf den Gedanken kommen, die Handlungsweise eines Mardochai oder eines Joad sittlich rechtfertigen zu müssen, denn sie sind schon als Jehovahs Rüstzeuge gerechtfertigt. Pyrrhus (in „Andromache“) konnte man den Vorwurf machen, daß er zu wenig „honnête homme“ sei (Condé), aber einem Mardochai oder Joad gewiß nicht. Daher ist hier eine Einheitlichkeit, eine wahre Harmonie von Form und Inhalt vorhanden, die Racine bei aller Kunst in seinen profanen Tragödien niemals erreicht hat.

Man hat „Athalia“ mit Sophokles' „König Ödipus“ verglichen. In beiden Stücken sucht jemand ein Geheimnis zu enthüllen, dessen Entdeckung für ihn verhängnisvoll wird. In beiden Stücken wird auf kunstvolle Weise mit einfachen Mitteln eine mächtige Wirkung herbeigeführt. Aber im „Ödipus“ trifft das Schicksal die Schuldlosen, in „Athalia“ die Sünder.

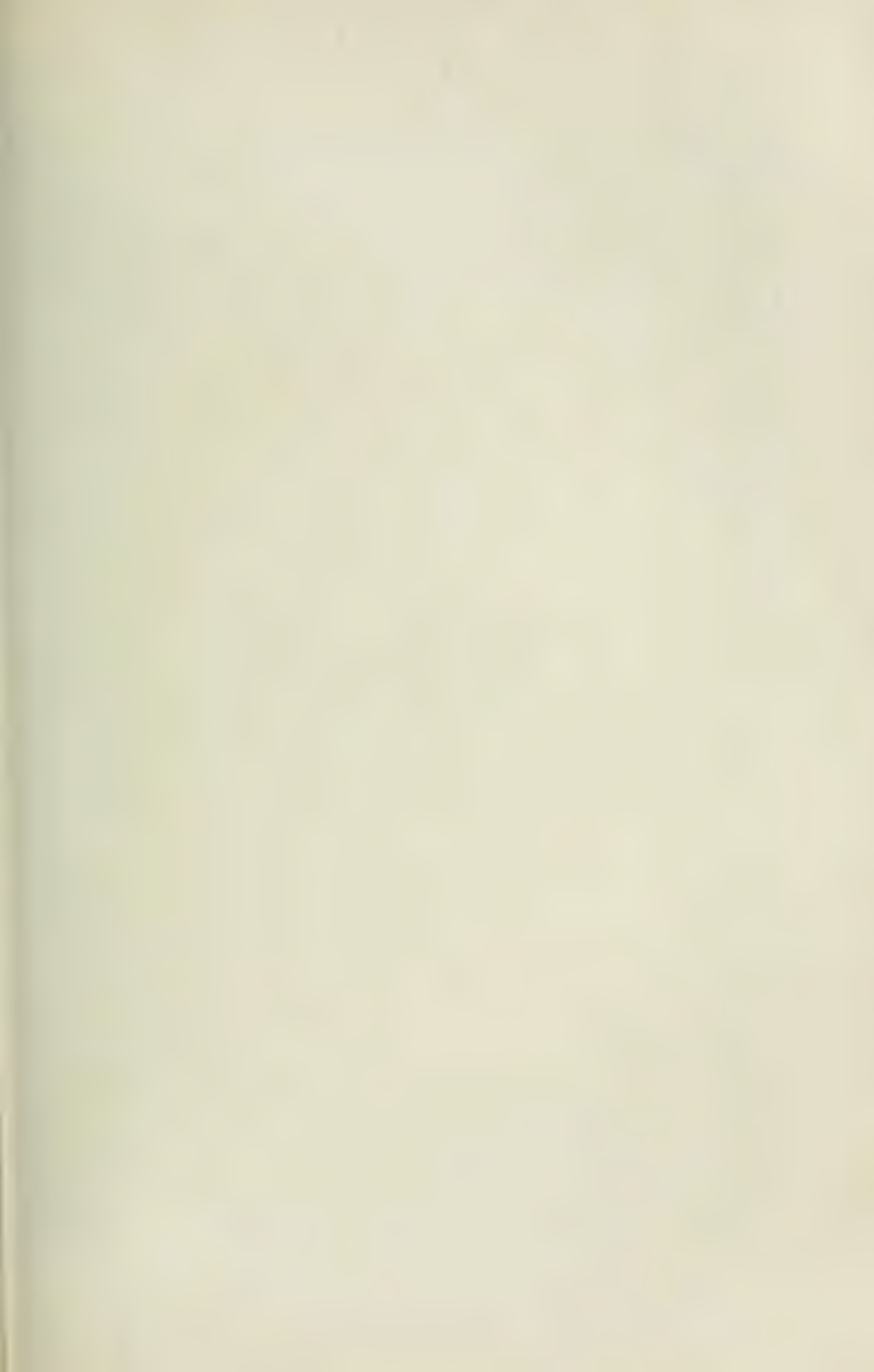
Athalia und alle, die durch Eigennutz und Furcht an sie gekettet sind, stehen Joad gegenüber, der als Priester des wahren Gottes sein Haupt gegen die abgöttische Königin erhebt. Der Einsatz des Kampfes der beiden Parteien ist Joas, ein unschuldiges Kind, der gesetzliche König inmitten betender und zitternder Frauen. Der Sieg Joads scheint nur möglich durch ein Wunder. Aber Athalias Willenskraft ist durch das Alter geschwächt, sie fühlt sich unsicher, ist Anwandlungen des Mitleids und der Furcht zugänglich und erkennt im Inneren, daß Jehovah, gegen den sie Krieg führt, doch ein mächtiger Gott ist. Im Traum hat sie einen Knaben erblickt, der den Dolch auf sie zückte, und als sie zum Tempel ging, um den Gott der Juden zu besänftigen, trat ihr der Hohepriester Joad entgegen, denselben Knaben (Eliacin-Joas) an der Hand, der ihr im Traum erschienen war. Sie will ihn selbst sehen und prüfen, erfährt aber von ihm nichts über seine Herkunft. Im Namen der Königin verlangt Mathan, der von Jehovah abtrünnige Priester, die Auslieferung des Knaben; erfolgt sie nicht, so wird Athalia den Tempel verwüsten. Joad weist zornig den Abtrünnigen aus dem heiligen Bezirke hinaus und erklärt den Seinigen, es sei nicht mehr an der Zeit, Eliacin zu verbergen; man solle die Stunde der Entscheidung vorrücken, ehe Mathan seine Anschläge vollendet habe. Er läßt den Tempel schließen, das Volk flieht entsetzt, nur die Schar der Leviten bleibt und die jungen Levitinnen, die sich der gemeinsamen Gefahr nicht entziehen wollen. Joad stellt Eliacin den Leviten als ihren König Joas vor und läßt sie schwören, für ihn zu sterben. Der Befehl zum Kampf ist gegeben. Abner, als widerwilliger Bote der Königin, bringt dem Hohenpriester noch einmal die Forderung, Eliacin und den Schatz Davids auszuliefern. Joad gibt scheinbar nach; Athalia möge selbst kommen und über die Herkunft des Knaben aufgeklärt werden. Unterdessen verteilt er heimlich überall bewaffnete Leviten und verbirgt Joas mit seiner Pflegemutter Josabeth hinter einem Vorhang. Athalia erscheint siegesgewiß, um den Knaben und den Schatz entgegenzunehmen. Da zieht Joad den Vorhang zurück: Athalia erblickt Joas auf dem Throne und vernimmt seinen Namen. Sie muß bekennen: „Der Gott hat gesiegt!“ Außerhalb des heiligen Bezirkes wird sie getötet.

Bei aller Zartheit und Anmut einzelner Szenen, und obgleich das Stück für eine Mädchenschule geschrieben ist, weht doch in dieser alttestamentlichen Tragödie der rauhe Hauch ihres Ursprungs. Nirgends bei Racine ist so viel von Mord und Blutvergießen die Rede wie hier; der Dichter durfte hier eine kräftigere, durch die biblische und kirchliche Überlieferung geheiligte Ausdrucksweise wagen. Nicht allein die Chorlieder, sondern auch die Reden der Personen des Stückes sind von alttestamentlichen Vorstellungen, Vergleichen und Wendungen durchsetzt. Der aufrichtig fromme Dichter redet in der poetischen Muttersprache des Christen, die ihm seit seiner Kindheit geläufig war, in jener Sprache, die nicht durch wählerische Behandlung und höfischen Brauch ihre ursprüngliche Derbheit und Unmittelbarkeit verloren hatte.

Racines Sprache ist überhaupt einfach, klar und natürlich. Manchen unter den Zeitgenossen war sie sogar zu einfach. Racines Stil ist nicht rhetorisch in dem Sinne, daß er seine Personen anders reden läßt, als sie nach ihren eigenen Gefühlen reden müssen. Er vermeidet schöne Deklamationen, Betrachtungen, Antithesen, die um ihrer selbst willen da sind, und verzichtet auf Sentenzen. Corneille fand daran Gefallen, seine Helden Gemeinplätze beredt entwickeln zu lassen und in kraftvollen Schlagworten allgemeine Wahrheiten zusammenzufassen. Solche „glänzende Stellen" finden sich wenig bei Racine. Selbst bei seinen längsten Reden vergißt er nie den Charakter der Personen, die er reden läßt. Ihre Logik ist die Logik des persönlichen Anteils oder der Leidenschaft. Ungeachtet der herkömmlichen Gleichmäßigkeit der Diktion haben die Charaktere ihre eigene Art, sich auszudrücken. Die Schönheit von Racines Stil besteht in einer stets natürlichen Verknüpfung der Gedanken, in der Wahrheit des Gefühlsausdruckes, der Reinheit der Zeichnung, der glücklichen Meisterschaft in der Wahl der Worte, in dem bescheiden verschleierten Glanz der Bilder. Und zu dem allen kommt die köstliche Anmut seiner melodischen Perioden.

Ihren Weg auf die wirkliche Bühne haben die christlichen Tragödien Racines erst spät gefunden. „Esther" wurde zuerst am 8. Mai 1721 im Théâtre françois, „Athalia" am Hofe von Versailles am 14. Februar 1702 aufgeführt, als die junge Gattin von Ludwigs Enkel, die Herzogin von Burgund, selbst in der Rolle der Königin auftrat. Auf der öffentlichen Bühne erschien das Stück erst nach dem Tode Ludwigs XIV. (3. März 1716). Nachdem Racine dem Theater entsagt hatte, kümmerte er sich auch wenig um die Ausgaben seiner Werke (1687 und 1697). Seine Hauptarbeit war in dieser Zeit die schon erwähnte „Geschichte von Port-Royal" (Histoire de Port-Royal. 1698). Sehr hart traf den Dichter, der seit 1690 königlicher Kammerherr war, die Ungnade seines Herrschers, die ihn 1697 einige Wochen aus der unmittelbaren Umgebung des Königs verbannte. Was die Veranlassung zu dieser Ungnade war, ist unbekannt. Es ist weniger wahrscheinlich, daß der Dichter sich in einer Eingabe des durch die Steuerlasten schwerbedrängten Volkes angenommen hat, als daß die engen Beziehungen zu Port-Royal, die er unterhielt, benutzt worden sind, um den König gegen ihn einzunehmen. Wenige Monate später erkrankte Racine und starb am 21. April 1699. Nach einer Bestimmung seines Testaments wurde er auf dem Friedhof von Port-Royal des Champs begraben.

Unter den Dichtern, die neben Racine für die tragische Bühne arbeiteten, waren viele weniger seine Mitbewerber als seine Nachahmer. Selbst Nicolas Pradon (1632—98) stand unter Racines Einfluß. Abgesehen von seiner „bürgerlichen Tragödie" „Phèdre" (vgl. S. 473), die zugleich an „Britannicus", „Mithridates" und „Bajazet" erinnert, sind sein „Tamerlan" (1676), seine „Troade" (1679), „Statire" (1679) und „Scipio Africanus" im Geschmacke desselben Publikums geschrieben, das Racine Beifall spendete. Ausdrücklich nannten sich Jean Galbert de Campistron (1656—1737) und François Joseph de La Grange-Chancel (1676 bis 1758) Schüler Racines; ihre Behauptung, von ihm Anweisungen und Ratschläge erhalten zu haben, steht jedoch auf schwachen Füßen. Als Campistron mit „Virginie" (1683) und La Grange-Chancel mit „Adherbal" (1694) hervortraten, war Racine der Bühne ganz entfremdet, er verbot damals sogar seinem Sohne den Besuch des Schauspielhauses. Alle Stücke Campistrons sind von dem regelmäßigen Aufbau der Tragödien seines Meisters. Aber seine Charaktere sind unbestimmt, ihre Gefühle schwächlich. Im „Arminius" (1684) handelt es sich nicht etwa um die Befreiung Germaniens, sondern um die viel wichtigere Frage, wen Ismenia von ihren beiden Anbetern, Varus und Arminius, bevorzugen wird. Das beste dramatische Werk Campistrons war „Andronicus" (1685), dessen Stoff aus der geschichtlichen Novelle „Don Carlos" von Saint-Réal (1673) stammte.





Apollo und die neun Musen, letzte Szene des Balletts „Les fêtes de Bacchus“ (1651).

Die Oper, eine italienische Erfindung, hatten die Franzosen zuerst durch den Kardinal Mazarin kennen gelernt (1645). Die Musik war in diesen heroisch-mythologischen Dramen nur eine Zugabe; der Dichter konnte sich hier von den Regeln frei machen und suchte vor allem Gelegenheit, durch Maschinen und Dekorationen die Schaulust zu reizen und zu befriedigen. Das „Goldene Vließ“ (Toison d'Or) und die „Andromède“ von Pierre Corneille waren derartige Musikdramen oder „Maschinenstücke“. Ein in der Theatergeschichte wohlbekanntes Original, der Marquis de Sourdéac (Alexandre de Rieux), hatte das „Goldene Vließ“ bei Corneille zur Feier der Vermählung des Königs mit Maria Theresia von Spanien bestellt. Im November 1660 wurde es von den Schauspielern des Maraistheaters mit großer Pracht auf Sourdéacs Schloß Neufbourg aufgeführt. Der Marquis schenkte die ganze kostspielige Ausstattung den Schauspielern, die nun im Februar 1661 das „Goldene Vließ“ auf ihrer eigenen Bühne brachten. Diese Aufführung erregte großes Aufsehen, und andere „Maschinenstücke“ folgten, z. B. die „Liebe Jupiters und Semeles“ (Les amours de Jupiter et Séméle. Musik von Mollier, 1666), die „Liebe der Sonne“ (Les Amours du Soleil, 1671) von de Visé. Diese „Maschinenstücke“ haben mit den Balletten (s. die beigeheftete farbige Tafel „Apollo und die neun Musen“ u. s. w.) das Aufkommen der Oper vorbereitet. Aber erst als der italienische Komponist Lulli im März 1672 für seine „Königliche Akademie der Musik“ (Académie royale de musique) ein ausschließliches Privileg für Theatervorstellungen mit Musik erhalten hatte, gab es eine wirkliche Oper. Das Theater im Palais-Royal wurde vom Könige der Truppe Molières entzogen und Lulli überlassen (1673), während Molières Truppe in die Rue Guénégaud übersiedelte (Hôtel Guénégaud). Molière hatte die Bekanntschaft Quinaults mit Lulli vermittelt; letzterer, erfreut über Quinaults Fähigkeit, Vers und Reim nach den Bedürfnissen der Melodie einzurichten, sicherte sich den Dichter als Mitarbeiter, und so verfaßte Quinault eine Reihe von Pastoralen, Balletten und Operntexten oder „lyrischen Tragödien“, darunter drei romantische Stücke: „Amadis“ (1684), „Roland“ (1685) und „Armide“ (1686). Quinault verstand es, in geschickter Weise Ludwigs XIV. Lob in sinnreichen Prologen zu verkünden und in seinen Operntexten dem Komponisten wirkungsvolle theatralische Unterlagen zu schaffen. Wahrheit und Kraft verlangte man in derartigen Dichtungen nicht, es genügte, wenn die Situationen oberflächlich, aber doch mit Pathos gekennzeichnet waren; das Übrige war Aufgabe der Musik. In der flüssigen Geschmeidigkeit und natürlichen Anmut des Stils, im Wohlklang des Verses hat Quinault niemand erreicht.

4. Boileau und La Fontaine.

Als die Verkörperung des klassischen Geistes in der französischen Dichtung des goldenen Zeitalters gelten allgemein die Werke Boileaus, der sich durch seine „Poetische Kunst“ den Namen eines „Gesetzgebers des Parnaß“ erwarb und seinen Grundsätzen und Regeln eine Anerkennung verschaffte, die weit über seine Zeit und die Grenzen seines Vaterlandes hinausreichte. Als kritischer Dichter war er eifrig besorgt um die Reinheit und Würde der Poesie und bekämpfte alle aus der gelehrten Renaissance und der preziösen Gesellschaft noch vorhandenen Ausschreitungen eines pedantischen oder gesuchten Geschmacks mit den Waffen des gesunden Verstandes und vornehmer Einfachheit.

Nicolas Boileau (1636–1711; s. die Abbildung, S. 480) stammte aus einer wohlhabenden Pariser Bürgerfamilie; den Beinamen Despréaux führte er von einer kleinen Besitzung in Crosne bei Paris. Von Kind auf kränklich, blieb er schüchtern und zurückhaltend. Als er

das Gymnasium verlassen hatte, widmete er sich, gemäß dem Willen des Vaters und der Familienüberlieferung, dem Rechtsstudium; der innere Trieb fehlte aber, und er gab den Beruf des Advokaten bald wieder auf, um, „verliebt in ein edleres Handwerk, fern vom Justizpalast auf dem Parnaß umherzuschweifen“. Nur in Rücksicht auf die Sicherung seiner zukünftigen Lebenslage ging er scheinbar zur Theologie über. Auf litterarischem Gebiete entschied er sich sogleich für die Satire und Lehrdichtung: er hatte seinen Beruf erkannt; seiner Natur, in der „Vernunft und Gefühl eins waren“, entsprachen die Dichtungsarten am meisten, worin sich der Verstand urteilend und lehrend bethätigt. Während Boileau zuerst die Moderomane als „Meisterwerke der Sprache“ bewundert hatte, erkannte er mit zunehmender Reife ihr „kindisches Wesen“, und mit lustigem Spotte wurden von ihm in einem lukianischen Totengespräch die Romanhelden im Lethe ersäuft (Les Héros de Roman, dialogue, 1664).



Nicolas Boileau. Nach dem Gemälde von Nicolas de Largillière, im Besitze des Herrn Alfred Edwards in Paris (Photographie von Braun, Clément u. Cie.). Vgl. Text, S. 479.

Von den zwölf Satiren Boileaus gehören die letzten drei (1694—1710) seinem Alter an; die übrigen und die „Abhandlung über die Satire“ (Discours de la Satire) sind in den ersten neun Jahren (1660—68) seines öffentlichen Auftretens erschienen und behandeln vornehmlich die „Übelstände, die Apoll auf dem Parnaß herrschen läßt“.

Die beiden ältesten Satiren (die erste und die sechste, 1660) sind Schulübungen ohne selbständige Bedeutung. In der folgenden (der siebenten, 1663) lehnt sich der Dichter an Horazens Gespräch mit Trebatius (Sat. II, 1) an, um die Berechtigung der Dichtungsart selbst zu verteidigen, und in der zweiten (1664), die sich mit dem „Widerstreit zwischen Vernunft und Reim“ beschäftigt, spricht der Dichter voll Bewunderung von der Leichtigkeit und Sicherheit, mit der Molière, „der seltene und berühmte Geist“, die Kunst des poetischen Ausdruckes übt, während er selbst sich quälen und sein Werk zwanzigmal von neuem beginnen müsse, ehe er das richtige Wort finde; glückselig dagegen ein Scudéry, „dessen fruchtbare Feder in jedem Monat ohne Schmerzen einen Band zur Welt bringt“. Die vierte Satire, die ebenfalls 1664 entstand, behandelt das Horazische „desipiunt omnes“ (Alle sind nicht recht gescheit) und richtet sich scharf und witzig gegen Chapelain, die kritische Autorität des vorausliegenden Zeitalters. Es war kühn von dem jungen Boileau, den einflußreichen litterarischen Berater Colberts so offen lächerlich zu machen. Auf diese ersten fünf Satiren folgten: das „Lächerliche Gastmahl“ (Le Repas ridicule, 1665, die 3. Satire), eine Nachahmung von Horaz (Sat. II, 8), und die fünfte Satire „über den Geburtsdünkel“ (ebenfalls 1665), worin Juvenal stark benutzt wird und sich am Schlusse ein Hinweis auf den König findet, der sich selbst höheren Glanz verleihe, als sein Lilienwappen ihm geben könne, und der Welt zeige, was ein König zu sein heiße, der alles sich selbst verdanke.

Als der Dichter im Jahre 1666 diese sieben Satiren herausgab, wandte er sich in einem „Discours au Roy“ (Rede an den König) zum ersten Male unmittelbar an Ludwig XIV.; er

entschuldigt sich, daß er des Königs Lob noch nicht zum Gegenstande seiner Dichtung gemacht habe; wenn er die staunenswerte Thätigkeit des Monarchen betrachte und die glücklichen Erfolge seiner Regierung, so möchte auch er loben wie so viele andere, aber der Klang und die Kraft seiner Stimme reichten hierzu noch nicht aus. Viel umfangreicher als die früheren sind die beiden Satiren des Jahres 1667 (die 8. und 9.).

Die eine erinnert inhaltlich an Senecas 44. Epistel an Lucilius und führt die Behauptung durch, daß der vernunftbegabte Mensch oft viel unvernünftiger handle als die unvernünftigen Geschöpfe. Die neunte aber, die unter allen Satiren des Dichters den höchsten Rang einnimmt, ist „an den eigenen Geist" gerichtet. Boileau fragt sich selbst, warum er ohne Grund in wenig christlicher Weise die beleidige, die „nichts zu sagen wissen"; was nütze es, wenn er die Unsterblichkeit auf Kosten Cotins (vgl. S. 405) gewänne? Besser wäre es, die Asche von so vielen Schriftstellern ruhen zu lassen, die den König und den Hof gelangweilt hätten. Er erwerbe sich durch seine Kritik nur den Ruf eines jungen Narren, der die Welt nach seinem Kopfe einrichten wolle, aber im Grunde nur gleich einem Bettler sich mit dem Raube des Horaz schmücke. Indessen jeder übt Kritik und sagt seine Meinung, bei Hofe, im Schauspielhause und überall sonst, und jeder Autor, der seine Werke drucken läßt, gibt sich dem öffentlichen Urteil preis. Sollte er allein nicht reden dürfen? Wenn die Werke etwas taugten, würde ihnen seine Satire nicht schaden können. „Vergebens hat sich ein Minister gegen den ‚Cid' verschworen, ganz Paris hatte für Chimene Rodrigos Augen!" Man sage ihm, er solle es den Geistlichen überlassen, die Welt zu bessern, und seine Muse größeren Aufgaben zuführen. Aber er verstehe sich eben allein auf die satirische Dichtung, und auch sie sei ja reich an Leben und Neuheit.

Es beginnt jetzt die fruchtbarste Zeit des Dichters (1669—84), in der er seine meisten „Episteln" (1—9), sein komisches Epos „Das Chorpult" (Le Lutrin, 1674 und 1683) und seine „Poetische Kunst" (Art poétique, 1674) geschrieben hat. Er gibt in dieser Periode seine Polemik nicht auf, aber er sucht jetzt vornehmlich selbst eine sichere Erkenntnis zu gewinnen, also etwas Positives zu leisten.

Die Gelegenheit, dem König näher zu treten, bot sich in der ersten Epistel, der zweiten unmittelbar an Ludwig XIV. gerichteten Dichtung. Es heißt, Colbert habe nach dem Frieden von Aachen (1668) Boileau aufgefordert, dem unternehmungslustigen jungen Monarchen die Segnungen des Friedens zu rühmen. Darum lehnt es der Dichter ab, „den König zu erheben auf Kosten des Mars und des Alciden, ihm den Bosporus auszuliefern und in unhöflichem Verse den Sultan zur Abtretung des Nils aufzufordern"; er will Ludwig lieber als Friedensfürsten preisen. Aber so stark wirkt das antike Vorbild, daß Boileau sich der Erzählung von Kineas und Pyrrhus aus Plutarch bedient, die schon Rabelais benutzt hatte („Gargantua" I, 33), um die Nichtigkeit kriegerischen Ehrgeizes zu beweisen. Und nun rühmt er Ludwigs Friedenswerke, sein Vorgehen gegen den Übermut der Steuerpächter, die Unterstützung der Armen, die Beförderung des Gewerbefleißes und des Handels, die Verbesserungen des Gerichtsverfahrens.

Schon im „Chorpult", an dem der Dichter damals arbeitete, hatte er den König als den erbittertsten Feind der Weichlichkeit gerühmt. Diese Stelle wurde bei Hofe bekannt, und Ludwig ließ den Dichter zu sich rufen. Boileau las einiges aus dem „Chorpult" vor, besonderen Erfolg hatte er aber mit den neu hinzugedichteten letzten Versen seiner ersten Epistel, in denen er seinem Lobe das Siegel der Aufrichtigkeit aufdrückte: „Boileau, der in seinen ehrlichen Versen seinem ganzen Zeitalter die Wahrheit sagte, hat von diesem Könige gesprochen wie die Geschichte." Als der Monarch ihm eine Pension von 2000 Livres aussetzte, empfing Boileau diese Gnade nicht ohne Bedenken: er fürchtete den Verlust seiner Freiheit. Im Jahre 1677 wurde er königlicher Historiograph. Von den folgenden Episteln (4. 1672, 3. 1673, 5. 1674) zeigt die erste den Dichter, der seinem Herrn eben noch als Friedensfürsten gehuldigt hat, in die Notwendigkeit versetzt, Ludwig bei Gelegenheit des berühmten Rheinüberganges als unbesieglichen Kriegshelden, als Bezwinger des Rheins zu feiern, während die folgende (an Dr. Arnauld) von der „falschen Scham" und die letzte von dem „wahren Glück" handelt, das nur die Selbsterkenntnis gewährt.

Hauptsächlich beschäftigte Boileau in den Jahren 1669—74 seine „Poetische Kunst“, die 1674 erschien. Der Augenblick hierfür war glücklich gewählt. Mit der Nacheiferung der Alten hatte das klassische Zeitalter begonnen; die Hoffnung, es ihnen gleichzuthun, war ein mächtiger Antrieb des Schaffens gewesen. Jetzt erblühten Athen und Rom neu am Strande der Seine: die Alten wurden von den Franzosen in den Schatten gestellt, und das nationale Selbstgefühl der Franzosen war geneigt, sich von der Bevormundung durch die Alten freizusprechen. Dies sprach, während Boileau an seinem Gesetzbuche des französischen Parnasses arbeitete, der galante Pater Bouhours (1628—1702) in seinen „Unterhaltungen zwischen Arist und Eugen“ (Entretiens d'Ariste et d'Eugène, 1671) offen aus. Bald mehrten sich die Anhänger der Überzeugung, daß die französische Litteratur einen Fortschritt über die Alten hinaus gemacht habe. Man hatte sich so lange mit den Regeln der Alten geplagt: war man nicht selbst dem „großen“ Corneille und Molières Komödien mit ihnen auf den Leib gerückt? Jetzt konnte es heißen: „Die Alten, mein Herr, sind die Alten, und wir sind die Leute von heute“ (Malade imaginaire). Aber Boileau dachte ebensowenig wie Racine daran, die Autorität der Alten fallen zu lassen. Er schrieb eine Poetik für die Modernen und im Sinne der Modernen, er sprach die Grundsätze des französischen Klassizismus aus, aber er verehrte das Ansehen des Altertums, und stofflich war er geradezu von ihm abhängig. Ältere französische Poetiken kannte er nicht, Scaligers, Vidas und Heinsius' Bücher wird er gelesen haben, aber soweit vorhandene Lehre in Betracht kam, hielt er sich an Horaz und dessen Brief an die Pisonen. Er suchte auch in geschmackvoller und anmutiger Form und nicht ohne Polemik seine Ansichten über die poetische Technik und die Grundsätze des poetischen Schaffens darzulegen, aber er zielte, und hierin wich er von Horaz ab, auf Vollständigkeit. Vorzugsweise freilich berücksichtigte er die Dichtungsarten, für welche Muster aus dem Altertume vorlagen.

Boileau behandelt seinen Gegenstand in vier Büchern. Das erste Buch enthält die allgemeinen Anweisungen und die Grundsätze des französischen Klassizismus.

Der Dichter wird geboren, aber sein wichtigstes Werkzeug ist der richtige Verstand und die gesunde Vernunft (bon sens, droit sens). Letztere bewahrt in doppelter Richtung vor Irrtümern und Fehlgriffen: sie behütet den ernsten Dichter vor Schwulst, hohlem Prunk und Dunkelheit, den heiteren vor Niedrigkeit und gehaltlosen Witzspielen. Denn die Kunst soll einfach sein, erhaben ohne Aufgeblasenheit, heiter ohne erborgte Zier.

In den Vorschriften über die Technik des Verses nimmt Boileau die Regeln Malherbes an, denn erst dieser „besonnene Schriftsteller“ schaffte Ordnung in dem Chaos; seine Klarheit und Reinheit sei dem Dichter ein Vorbild, dem er nacheifere. Klarheit der Gedanken und des Ausdrucks ist eins: „Was man gut begriffen hat, spricht man klar aus.“ Übereinstimmung der Teile miteinander bewirkt erst, daß das Gedicht ein Ganzes ist. Abschweifungen von der Hauptsache sind verpönt. Der Dichter mißtraue der zufälligen Eingebung und arbeite mit unermüdlicher Sorgfalt.

Die einzelnen Dichtungsarten behandelt Boileau im zweiten Buche: die Idylle, die Elegie, die Ode, das Sonett, die kleineren lyrischen Dichtungsformen (Rondeau, Ballade, Madrigal).

Die Meister der Hirtendichtung sind Theokrit und Virgil; Boileau macht keinen Unterschied zwischen beiden Bukolikern. An Ronsards Eklogen tadelt er nicht die allegorische Einkleidung, sondern die bäuerischen Namen. In der Elegie muß das Herz sprechen. Was sollen die abgebrauchten Redensarten, die „Fesseln“, „Gefangenschaft“, der Widerstreit von Sinn und Vernunft? Halte man sich lieber an Tibull und Ovid! Die beiden Formen der Ode sind nach Pindar und Horaz das Heldenlied und das Liebeslied. Das den Alten unbekannte Sonett wird als eine der schwierigsten Erfindungen Apolls mit Anerkennung angeführt. Das Epigramm gibt Boileau von neuem Veranlassung, die Wortspiele (pointes), die die Vernunft beleidigen, zu verurteilen. Die Aufgabe der Satire ist es, für die Wahrheit zu kämpfen. Régnier ist bei den Franzosen der einzige würdige Schüler der drei römischen Meister Horaz, Juvenal und Persius,

nur müßte seine Rede keuscher sein, denn „der Lateiner darf den Anstand verletzen, der französische Leser will mit Rücksicht behandelt werden". Selbst das Lied (Chanson), das der „von Geburt spottlustige" Franzose aus der Satire geschaffen hat, bedarf bei aller seiner Volkstümlichkeit und Freiheit des „bon sens" und der Kunst.

Im dritten Buche geben die Anweisungen für den tragischen Dichter im wesentlichen die geltende Lehre wieder.

Ihre Begründung ist die alte: die Vernunft verlangt die Befolgung der Regeln. Wie Corneille verändert Boileau das berühmte Wort des Aristoteles über die Reinigung „durch Furcht und Mitleid" in „Furcht oder Mitleid". Doch strenger als jener verbannt er die Unwahrscheinlichkeit von der Bühne. In einer kurzen Übersicht über die Geschichte der dramatischen Kunst erwähnt er den „Vater" der klassischen französischen Tragödie kaum; er nennt auch Racine nicht, aber sein Ideal der Tragödie ist doch verwirklicht durch die Schöpfung Racines, die pathetische Liebestragödie, in der die Liebe nicht als eine Tugend, sondern als eine Schwäche erscheint. In der Komödie kommt das alte attische Lustspiel nicht in Betracht: seine Freiheit und Ausgelassenheit ist dem französischen Kritiker des gesunden Menschenverstandes und des vernünftigen Maßhaltens anstößig. Erst mit Menander lernt die Komödie „zu lachen ohne Schärfe" und den Menschen natürlich darzustellen. „Das einzige Studium des Dichters sei die Natur", d. h. der Mensch, wie er am Hofe und in der Gesellschaft wirklich anzutreffen ist: „Lernt den Hof kennen und die Stadt!" Boileau verwirft die Posse, weil die niedere Komik der Wahrheit und der Vernunft widerspricht.

Wenn der Gesetzgeber des französischen Parnasses sein Ideal in der Tragödie ganz durch Racine, in der Komödie annähernd durch Molière verwirklicht sehen konnte, so fand er in der epischen Dichtung seines Vaterlandes nichts vor, was seinen Ansprüchen genügt hätte. Alle Anläufe, die man auf diesem Gebiete genommen hatte, mußte er verurteilen. Er selbst war sich zu klar über die Grenzen seiner Begabung, um da einen Versuch zu wagen, wo so viele vor ihm welke Lorbeeren aufgerafft hatten. Aber um so mehr lag ihm in der Theorie die epische Dichtung, als das höchste Ziel der Kunst, am Herzen, und vielleicht erklärt sich daraus seine nimmersatte Satire gegen die epischen Dichter seiner Zeit.

Der epische Dichter wähle sich einen vornehmen Helden, keinen langweiligen „gemeinen Eroberer", er suche sich eine von keinen Episoden belastete Haupthandlung; er biete keinen „niedrigen Umstand" den Augen dar und fange in bescheidener Weise und ohne Geziertheit an. Vor allem bedarf das Epos des Schmuckes, es lebt durch die mythologische Fiktion: „Alles wird angewendet, um uns zu bezaubern, und nimmt einen Leib, eine Seele, einen Geist, ein Antlitz an." Mit Nachdruck und Entrüstung weist Boileau den Versuch Desmarests' zurück, die heidnische Mythologie aus der modernen epischen Dichtung zu verbannen und dafür die Vorstellungen des christlichen Glaubens zu verwerten. Desmarests hatte das moderne klassische Vernunftprinzip mit seinen Forderungen auch auf Homer angewendet und hiernach manche Vergleiche Homers für niedrig und unpassend erklärt und gefragt, „was das für ein Jupiter sei, der seine Frau schlägt, der ißt, trinkt und schläft, um sein ewiges Leben zu erhalten". Boileau war um so ungehaltener über diese Herabsetzung Homers und der mythologischen Fiktion, als sich sein Gegner seiner eigenen Waffe, des gesunden Menschenverstandes, bediente. Er suchte deshalb zu zeigen, daß in den alten „Fiktionen" ein Kern vernünftiger Wahrheit wäre, und empfahl die allegorische Auffassung, um mit seinem Vernunftprinzipe nicht in Widerspruch zu geraten. „Alles wird verkörpert, und jede Tugend wandelt sich in eine Gottheit; Minerva ist die Klugheit, Venus die Schönheit. Nicht aus den Dünsten entstehen mehr Blitz und Donner, nein, Jupiter ist's, der die Welt in Schrecken setzt!" Diese Einkleidungen sollen alltägliche Vorgänge und Abenteuer in die Sphäre des Außerordentlichen erheben.

Das vierte Buch von Boileaus „Poetischer Kunst" enthält wenig Eigenes.

Es erteilt den Rat, nicht ohne Begabung dichten zu wollen, auf die Kritik zu hören, Unsittlichkeit und Sinnenreiz zu meiden, und enthält eine Betrachtung über die Würde der Poesie, die hier wie bei Horaz als Beförderin der Kultur und Sitte gefeiert wird. Die Gewinnsucht habe die Dichtung erniedrigt, aber in dem glücklichen Zeitalter Ludwigs sei der Dichter vor Mangel und Not beschützt.

Die Poetik Boileaus wird ergänzt von seiner fast gleichzeitigen neunten Epistel (1675) über das Thema „nichts ist schön als das Wahre", bei dessen Erörterung aber der ästhetische

Gesichtspunkt mit dem moralischen vermischt wird, so daß der sittliche Grundsatz, nur das Wahre sei moralisch schön, ohne weiteres auch auf das ästhetische Gebiet übertragen scheint.

In der „Poetischen Kunst“ hatte Boileau den Satz, daß nur das Vernünftige schön sei, in seiner ästhetischen Anwendung zur Geltung gebracht. Was die Vernunft in der Natur (Wirklichkeit) als wahr erkennt, darf Gegenstand der Dichtung sein. Darum ist nur das Wahre schön, aber das Wahre und Schöne ist bei ihm nicht das Natürliche im weiteren Sinne, „die rohe Natur“ (la grossière nature), sondern das Natürliche in der Poesie bedeutet die Übereinstimmung der Dichtung mit einer vernunftmäßig geordneten und den Ansprüchen vornehmer Sitte und Bildung entsprechenden Wirklichkeit. Es ist die Verbindung von Vornehmheit (évitez la bassesse) mit der Vernünftigkeit (aimez donc la raison), die auch äußerlich in den Schlagworten „Angemessenheit“ (bienséance), „Schicklichkeit“ (convenance), „erhaben“ (sublime), „gefällig komisch“ (plaisant) und „nur das Wahre ist schön“ ausgedrückt ist: Das Erhabene, das Ziel jeder höheren Dichtung, ist einfach, klar, natürlich und wahr. Im Sinne dieser Grundsätze schaffend, leistet der Klassizismus Verzicht darauf, die Darstellung der Leidenschaften über die Schranken der guten Sitte hinaus bis an ihre natürlichen Grenzen zu verfolgen, und hält er sich fern von der Behandlung verwickelter Probleme, die sich nicht schnell begreifen, erfassen und übersehen lassen.

Am stärksten beeinflußt ist Boileau hier vom Rhetor Longinus (um 260 n. Chr.), dessen Schrift über das Erhabene er übersetzt und erklärt hatte (1674). Später gaben die „Kritischen Betrachtungen“ (Réflexions critiques) über Longin (1693) noch Erläuterungen zu dieser Übersetzung. In der Forderung fehlerfreier Form und Vernünftigkeit stützte sich Boileau auf die dasselbe Ziel erstrebenden Bemühungen Malherbes. Boileau sucht aber das ungeordnete Nebeneinander einzelner Beobachtungen und allgemeiner Anschauungen durch die „Regeln“ und die „Vernunft“ auszugleichen und in Übereinstimmung miteinander zu bringen. Die Regeln sind nicht gelehrte Satzungen, sondern Formen der Vernunft, wenn diese zur Darstellung der Gegenstände schreiten will. Boileau ist in seiner Ästhetik nicht von Descartes abhängig, aber als Kritiker und Lehrdichter ist ihm das Ideal des vernunftbegabten Menschen mit dem Philosophen gemeinsam.

Das rationalistische Prinzip trug die Idee des Fortschrittes in sich, es führte zur Selbständigkeit und zur Befreiung von dem anerzogenen Vorurteil, daß nur die Poesie der Alten mustergültig sei. Den großen Dichtern und Schriftstellern des Zeitalters kam es aber nicht in den Sinn, sich über die Alten zu stellen oder sich von ihrem Einflusse befreit zu wähnen; bei den vielen stofflichen und die poetische Ausdrucksform bestimmenden Entlehnungen wußten sie vielleicht selbst nicht, wie unabhängig sie jenen gegenüberstanden. Aber gerade weniger hervorragende Geister, die persönlichen Gegner der echten Größen, schrieben das Vernunftprinzip auf ihre Fahnen und begannen den Kampf gegen das Ansehen der Alten. Viel nachhaltiger und einschneidender als das Vorgehen Desmarests' wirkte der Sturmlauf Charles Perraults (vgl. unten, S. 508).

In einer Sitzung der Akademie am 27. Januar 1687 trug er ein Gedicht über das Jahrhundert Ludwigs des Großen vor. Auf dem allgemeinen Satze fußend, daß die Natur unerschöpflich sei und stets mit gleichen Kräften wirke, behauptete er, daß die Neuen den Alten überlegen sein müßten, weil sie bei derselben natürlichen Ausrüstung vor ihnen den Besitz aller geistigen Errungenschaften voraus hätten, die der Menschheit im Verlauf ihres Kulturlebens zu teil geworden seien. Von Homer, dem „Vater aller Künste“, urteilt Perrault: „Wenn der Himmel in seiner günstigen Gesinnung gegen Frankreich deine Geburt in das gegenwärtige Jahrhundert verlegt hätte, hundert Fehler, die man dem Jahrhundert zur Last legt, in dem du zur Welt kamst, würden nicht deine ausgezeichneten Werke verunstalten.“

In den „Vergleichen zwischen den Alten und Neuen“ (Parallèles des Anciens et des Modernes, 1688 ff.) behandelte Perrault den Gegenstand noch ausführlicher. Boileau fühlte sich hierdurch im Innersten getroffen, denn bei ihm vertrug sich das rationalistische ästhetische Prinzip mit einem im Herzen wurzelnden Glauben an die Unübertrefflichkeit der Alten. Er

antwortete aber erst in seinen „Kritischen Betrachtungen" über Longin (1693), jetzt freilich mit einer Schärfe, die mitunter über die Grenzen der französischen Höflichkeit hinausging. Später scheint er in einem ausführlichen Briefe an Perrault dem Standpunkte seines Widersachers gerechter geworden zu sein: er gestand zu, daß im ernsten und heiteren Schauspiele das Jahrhundert Ludwigs des Großen dem Altertum überlegen sei. Auf die grundsätzliche Frage war er schon in seinen „Betrachtungen" kaum eingegangen. Sein Gefühl sagte ihm, daß diese Angriffe auf seinen Homer höchst leichtfertig seien, aber Kopf und Herz gerieten bei ihm in Konflikt, und wie es dann geht, man ereifert sich, die Verteidigung wird mehr durch Äußerungen des Unwillens ausdrucksvoll als durch Gründe wirksam. Boileau mochte seinem Gegner Übersetzungsfehler und Mißverständnisse von Texten, die er nicht in der Ursprache lesen konnte, vorrücken, aber wenn er auf die Stilfrage eingeht, zahlt er eigentlich nur mit Worten: er konnte nichts Ernstliches gegen die in den gebildeten Kreisen herrschende Meinung vorbringen, der Saint-Evremond Ausdruck gab, wenn er in seiner Abhandlung „Über die Dichtungen der Alten" (Sur les poèmes des Anciens) das Ansehen der Alten nur noch bedingt gelten lassen wollte.

Aus Boileaus häufigen Ausfällen gegen die burleske Epik, die das Erhabene und Edle durch gemeine und widerspruchsvolle Darstellung verzerre und herabwürdige, geht hervor, wie sehr er diese Dichtungsart haßte; aber das komische Epos erkannte er an, das einen an und für sich unbedeutenden und lächerlichen Gegenstand mit scheinbarem Ernst und Prunk behandele und durch seine Parodie die Wahrheit nicht verletze. Die klassischen Vorbilder hierfür waren der „Froschmäusekrieg" (*Βατραχομυομαχία*) und der „Geraubte Wassereimer" (La secchia rapita) von Alessandro Tassoni (1565—1635). Boileaus „Chorpult" (Le Lutrin, 1674 und 1683) war ein derartiges komisches Epos, dessen harmlose Satire sich teils mit litterarischen Zuständen, teils mit dem bequemen Leben der geistlichen Herren beschäftigte.

Der Ort der Handlung ist die „heilige Kapelle" (Sainte Chapelle) in Paris, die „Helden" sind die Kanoniker dieses Stiftes. Die Zwietracht erbost sich über ihr behagliches Nichtsthun; sie stört diese Ruhe durch Anregung der Frage, ob ein altes, aus der Kirche entferntes Chorpult gegen den Willen des Kantors wieder an dessen Platz gestellt werden solle oder nicht. Der Vers ist der Alexandriner.

In der letzten Zeit seines litterarischen Schaffens verlor Boileau seine geistige Frische und Munterkeit: seine Ode auf die Eroberung von Namur (1692) war ein verunglückter Versuch im höheren lyrischen Stile. Er schrieb noch drei Satiren. Das erste dieser Gedichte („Über die Frauen", Les Femmes, 1693) erhielt Anregung von Juvenals bitterer Deklamation über die Sittenlosigkeit seines Zeitalters, ist aber trotzdem nur eine schulmäßige und umfangreiche Anklageschrift von über 700 Versen gegen das weibliche Geschlecht. Perrault, dessen lächerliche Urteile über die Alten im Vorbeigehen berührt wurden, ergriff die Gelegenheit, in einer „Verteidigung der Frauen" (Apologie des femmes, 1694) im Namen der Wahrheit, der guten Sitten und des öffentlichen Anstandes die Angegriffenen ritterlich in Schutz zu nehmen. Man möge es den Alten überlassen, meint er, sich über die Ehe lustig zu machen, ein Christ dürfe dies nicht. Der gemeinsame Freund der beiden Gegner, der hochbetagte, in der Verbannung lebende Dr. Arnauld, nahm sich Boileaus an. In einem ausführlichen Briefe lobte er Boileau, weil er die schlüpfrige Moral der Opern und die auf das weibliche Gemüt verderblich wirkenden Romane offen verurteilt und damit der öffentlichen Sittlichkeit einen Dienst erwiesen habe; besonders hoch rechnete er es dem Dichter an, daß er jene gefälligen Beichtväter der Frauen gebrandmarkt habe, die für alles eine Entschuldigung fänden. Wie dankbar war Boileau für die Anerkennung aus solcher Feder! Er schrieb an Arnauld (Juni 1694), daß er zwar mit einzelnen Jesuiten befreundet sei, daß er aber seine Überzeugung von der Aufrichtigkeit und Reinheit der Absichten des

Hauptes der Jansenisten gegen die Jesuiten ebenso beharrlich aufrecht halte wie seine Meinung über Pascal, dessen „Provinzialbriefe" für ihn das vollkommenste Muster französischer Prosa seien.

Boileaus elfte Satire „Über den echten Adel" (Sur la vraie Noblesse) entstand, als man seiner Familie den Adel bestritten hatte, der schon durch eine Urkunde von 1371 nachweisbar war. Daher die Ausführung des Gemeinplatzes, daß erst das wahre persönliche Verdienst den wahren Adel verleihe. Die Veröffentlichung seiner zwölften Satire über den „Doppelsinn" (L'Équivoque, 1705) hintertrieben seine Gegner, denn man witterte in dem Gedicht einen Angriff auf die Jesuiten. Es ist erst lange nach seinem Tode gedruckt worden (1716).

Der unversöhnliche Feind des Wortspiels und der Unklarheit faßte in dieser Satire sein altes Kampfziel wieder ins Auge. Von der Unklarheit und Zweideutigkeit des Ausdrucks ausgehend, die einst in den „Bons mots" Benserades (vgl. S. 405) „Volk und Hof" blendeten, jetzt aber altmodisch geworden sind, wendet er sich zu den schwereren Irrtümern, die aus dem „Doppelsinn" hervorgegangen sind. Dieser war der Urheber der Sünde, des Aberglaubens, des Götzendienstes vor Christi Erscheinung. Später haben Arius, Valentinus, Pelagius, Luther und Calvin ihre ketzerischen Lehren auf den Doppelsinn gestützt. Die höchste Leistung des Doppelsinnes aber war es, daß er selbst den grausamen Verfolgungswahn der Rechtgläubigen als Gott wohlgefällig hinzustellen wußte. Die Kasuisten waren seine Schüler. Der Doppelsinn lehrte, durch die gute Absicht „jedes Verbrechens schuldige That reinzuwaschen".

Dieselbe jesuitenfeindliche Gesinnung spricht auch aus der letzten (12.) Epistel Boileaus über „die Liebe Gottes" (Sur l'Amour de Dieu), die unmittelbar auf die beiden Episteln „An meine Verse" (A mes Vers, 10) und „An meinen Gärtner" (A mon Jardinier, 11) folgte.

Die zehnte Epistel (1695) erinnert an die zwanzigste Epistel im ersten Buche des Horaz. Um den Leser für sich günstig zu stimmen, schildert er seine Persönlichkeit. „Dieser Richter, den sie so schwarz und abschreckend dargestellt haben, war ein sanfter, einfacher Geist, ein Freund der Billigkeit, der in seinen Poesien nur die Wahrheit suchte und ohne eigene Bosheit boshaft schrieb. In seinen Reden freimütig, aber stets besonnen, von Körper schwach, von mildem Angesicht, nicht klein, nicht groß, kein Sklave der Sinnenlust. Ein Freund der Tugend eher als tugendhaft." Voller Selbstironie ist der poetische Brief Boileaus an seinen Gärtner (1695). Das seltsame Gebaren des Dichters wird von jenem mit Erstaunen beobachtet; Boileau erklärt ihm die Mühe, die es macht, von dem trockensten und gewöhnlichsten Dinge edel und gewählt zu reden, und benutzt die Gelegenheit, ihm einzuprägen, daß ein gutes Gewissen und Arbeit für das menschliche Glück notwendig ist. Das Interesse für moralische und theologische Fragen steigerte sich in Boileau mit den Jahren. Lebhaft beschäftigt ihn die Frage von der Notwendigkeit der „Liebe Gottes". Er schrieb 1695 seine „guten Gedanken" darüber nieder und beabsichtigte, denen, die die Poesie nur als eine weltliche und frivole Unterhaltung betrachteten, zu zeigen, daß sie auch die höchsten Gegenstände behandeln könne. Die Poesie kommt freilich gegen die Theologie in Boileaus letzter Epistel zu kurz. Als Anwalt eines innerlichen religiösen Bewußtseins gegenüber der geschäftsmäßigen Behandlung der sittlichen Verpflichtungen des Christen ist Boileau Jansenist, und seine Epistel ist ein Widerhall von Pascals „Provinzialbriefen". Merkwürdig, daß die beiden großen Dichter des Zeitalters, die aufrichtigen Lobredner König Ludwigs XIV., sich durch die innerste Gemeinschaft ihrer moralischen Überzeugung sich zu der Partei hingezogen fühlten, die der König am unerbittlichsten verfolgt hat.

Erst am 15. April 1684 wurde Boileau Mitglied der Akademie; er fühlte sich auch in diesem Kreise niemals recht zu Hause, übte an den Mitgliedern der Akademie seinen Witz und wurde von ihnen als ein „mit Gewalt in ihr Feldlager eingedrungener Feind" angesehen. Viel eifriger nahm der Dichter an den Arbeiten der „Akademie der Medaillen", der späteren Akademie der Inschriften, teil, um durch einfache, kurze Sätze die hochtrabenden Deklamationen zu ersetzen, die Charpentier für die Siegesbilder Lebruns in der Galerie von Versailles verfaßt hatte.

Seit 1690 zog sich Boileau, kränkelnd und schwerhörig, von Hof und Gesellschaft zurück, lebte auf seiner Besitzung in Auteuil und war ein mürrischer Beurteiler der Leistungen des aufkommenden jungen Geschlechtes. Er war ein edler, geradsinniger Mann, aber er besaß

ein kampflustiges und erregbares Temperament und bewahrte seinen Gegnern lange seinen Groll. In seinen Angriffen verband er Vorsicht mit Kühnheit und Geschick. Zuerst wurden die von ihm getadelten und angegriffenen Schriftsteller mit Anfangsbuchstaben oder Versteckname bezeichnet, seit 1675 aber nannte er sie bei vollem Namen. Seine Freundschaft für Arnauld verleugnete er nie, aber er war zugleich der Freund des Père de la Chaise, des Beichtvaters des Königs. Daß er auch Ludwig selbst gegenüber ein offenes Wort nicht scheute, bezeugen verschiedene Anekdoten. Die Interessen der litterarischen Bildung erfüllten seinen Geist, und im Mittelpunkte der Litteratur stand ihm der Mensch und seine sittliche, ästhetische und gesellschaftliche Kultur. In dieser Richtung bewegte sich seine ganze Thätigkeit. Aber er besaß zu viel echten französischen Geist, um mit pedantischen Formeln zu streiten. Sein Eifer für die feine litterarische Bildung machte ihn nicht blind gegen Hervorbringungen der älteren Zeit, wenn sie nur das Gepräge französischen Geistes trugen, wie die Werke Villons und Marots. Darum wurde er auch populär, und viele seiner Aussprüche erhielten sprichwörtliche Geltung.

Seinem ganzen Denken und seinem litterarischen Geschmack nach gehört Boileau dem Jahrhundert Ludwigs XIV. an. Er ist Realist insofern, als ihm nur die klar und deutlich wahrgenommene Wirklichkeit gilt. Aber er ist „Klassiker" in seinem Streben nach vollkommener Korrektheit, Regelmäßigkeit und Harmonie von Form und Inhalt. Er bewährt seinen Dichterberuf in erster Linie durch die sorgfältige Behandlung des Verses und der Sprache. Als Dichter bekennt er sich zu dem Grundsatz der „überwundenen Schwierigkeit": „Je schwerer eine Sache sich poetisch ausdrücken läßt", schreibt er an Maucroix (1695), „um so stärker wirkt sie, wenn sie edel und gewählt ausgedrückt ist; darin besteht das Eigentümliche der Poesie."

Boileau hat nicht durch den schöpferischen Inhalt seiner Dichtung eine weitgehende und dauernde litterarische Bedeutung erlangt. Seine ein ganzes Zeitalter hindurch anhaltende europäische Geltung beruhte eigentlich nur darauf, daß er in seiner Poetik und einigen ihr nahestehenden Auseinandersetzungen den Prinzipien des litterarischen Geschmacks, der zu seiner Zeit zur Herrschaft gelangte, einen ansprechenden und überzeugenden Ausdruck verlieh. Und die Wirkung seines Hauptwerkes wurde getragen von der Ausbreitung und Bedeutung des französischen Einflusses überhaupt.

Das Zeitalter Ludwigs XIV. hätte in seinen poetischen Hervorbringungen kein vollständiges Bild des französischen Wesens dargeboten, wenn der esprit gaulois unvertreten geblieben wäre. In der ungebundenen und vollsaftigen Weise des 16. Jahrhunderts durfte er sich freilich jetzt in der gesellschaftlich anerkannten Litteratur nicht äußern: auch er mußte sich den Forderungen eines verfeinerten Geschmackes fügen. Béranger erscheint auf der bekannten Zeichnung von Chartes in Schlafrock und Pantoffeln, La Fontaine, der Dichter, der im Zeitalter Ludwigs XIV. die Überlieferung des „gallischen Geistes" aufrechterhielt, trägt im Bilde Rigaults eine lang herabwallende Perücke, battistenes Halstuch und malerisch drapiertes Gewand.

Jean de La Fontaine (1621—95; s. die Abbildung, S. 489) hat freilich selbst nicht viel auf gute Haltung und vornehme Darstellung gegeben. Er war der Sohn eines Forstrichters und war nach einem mißglückten Versuche, sich in Reims bei den Oratoristen für den geistlichen Beruf vorzubereiten, in seine Vaterstadt zurückgekehrt (1642), wo er ein Jahrzehnt in behaglicher Unthätigkeit lebte. Im Jahre 1647 wurde er mit einem funfzehnjährigen Mädchen, Marie Héricart, verheiratet. Jeglicher Zwang auferlegter Pflichten war ihm widerwärtig. Eine lebhafte Sinnlichkeit ohne allzu starke geistige und körperliche Beweglichkeit war der

Ursprung seiner Lebensweisheit, ein sorgloser Genuß der Freuden dieser Welt sein Lebensideal. Er spricht dies am Schlusse seiner „Psyche“ aus:

> Genuß des Lebens, der du einst das Ziel
> Des schönsten Geistes warst in Griechenland,
> Verschmäh' es nicht, in meinem Haus zu wohnen!
> Du wirst dort mancherlei zu schaffen finden.
> Spiel, Liebe, Bücher und Musik gefall'n mir
> Und Stadt und Land, kurz alles; es gibt nichts,
> Das mir zum höchsten Gut nicht werden kann,
> Bis zu den Freuden wehmutsvoller Stimmung.

La Fontaine war ein liebenswürdiger, geistvoller Egoist ohne Ehrgeiz, der in seiner scheinbaren Indolenz schärfer beobachtete und in die umgebende Welt tiefer eindrang als der von litterarischen Voreingenommenheiten beherrschte Boileau, der mit seinen Freunden die Naivetät und Weltunkenntnis des „bonhomme“ La Fontaine belächelte.

Eine Malherbesche Ode soll im siebenundzwanzigjährigen La Fontaine zuerst den poetischen Sinn geweckt haben; Malherbe und dessen Schüler Racan nannte der Dichter selbst seine Lehrer. Mit den Alten wurde er frühzeitig vertraut, aber er bewahrte sich doch die Selbständigkeit auch ihnen gegenüber. Besondere Vorliebe besaß er für Platon, der ihm vielleicht durch die Übersetzung seines Freundes Maucroix näher gebracht wurde. Daneben vergaß er nicht die neueren Italiener, Boccaccio, Machiavelli, Ariosto, und seine eigenen Landsleute Marot und Rabelais.

Der Oberintendant Fouquet wurde 1657 für La Fontaine ein Mäcen, wie er ihn brauchte. Der Dichter wurde Fouquets ständiger Gast in dem prächtigen Schlosse zu Vaux le Vicomte. Er schrieb für seinen Gönner die poetische Erzählung „Adonis“ und begann in dem „Traume von Vaux“ (Le songe de Vaux) das Lob der üppigen Bauten und Anlagen des Ministers. Fouquet gewährte dem Dichter ein Jahrgehalt, wofür dieser vierteljährlich mit einem Gedichte zu quittieren hatte. In diese Zeit fällt auch die „Grabschrift eines Faulen“ (Épitaphe d'un Paresseux), die man später auf La Fontaine selbst bezogen hat, obwohl er Malherbe wie Boileau an litterarischer Fruchtbarkeit übertraf.

Nach dem Sturze Fouquets (1661) wurde die Herzogin von Bouillon (Maria Anna Mancini), die ein Schloß in Château-Thierry besaß, des Dichters Beschützerin, auch wurde er „Kammerherr“ der Margarete von Lothringen, der verwitweten Herzogin von Orléans. Den Ehrgeiz eines Hofmannes besaß La Fontaine nicht, an den Hof Ludwigs XIV. ist er nicht gekommen. Nach der Veröffentlichung des „Joconde“ und anderer Erzählungen (Nouvelles en vers, 1665) trat er, schon im fünfundvierzigsten Lebensjahre stehend, zuerst mit einem Bande poetischer Novellen (Contes et nouvelles en vers, 1665) hervor, dem ein zweiter Teil 1666, ein dritter 1671 folgte. Ihres unsittlichen und schlüpfrigen Inhaltes wegen wurde der Vertrieb dieser Novellen in Frankreich verboten, und die späteren, vermehrten Ausgaben erschienen daher zum Teil mit falscher Ortsangabe. Diese poetischen Erzählungen, in Achtsilblern, Zehnsilblern und Alexandrinern geschrieben, erneuern in der klassischen Form des 17. Jahrhunderts alten Besitz mittelalterlicher Schwankdichtung, meist nach der italienischen Umbildung durch Boccaccio, Ariosto und Machiavelli. Während La Fontaine in der Nachwelt als der Fabeldichter fortlebt, war er bei der Mitwelt zuerst berühmt als Verfasser dieser Verserzählungen von ausgelassenem und durch den gewählten Ausdruck nur wenig verschleiertem schlüpfrigen Inhalt. Der Dichter konnte es nicht lassen, sich bis in sein hohes Alter mit dergleichen abzugeben, obgleich seine Freunde ihm davon abrieten und diese Beschäftigung ihm die Gunst des Königs verscherzte. Aber als er diese litterarische Überlieferung von ehrwürdigem Alter erneuerte, vermied er es, in die Unflätigkeit, brutale Derbheit und Offenherzigkeit des Mittelalters zurückzufallen. Die Italiener hatten ihm schon das Beispiel gegeben, grobe Anzüglichkeiten und rohsinnliche Schwänke zu verfeinern. Er nahm sich daher vor, auf „anständige Weise“ zu erzählen, was man gemeinhin verbirgt und

verschweigt, und das Unanständige durch den Reiz durchsichtiger Verschleierung ins Schlüpfrige zu verwandeln. Der Triumph der „überwundenen Schwierigkeit" ist auch bei dieser Art Versemacherei ein klassisches Ziel, das zu erreichen der Dichter bestrebt sein muß. Die vornehme Welt zollte dieser anständigen Behandlung unanständiger Dinge ihren Beifall, eine ehrbare und geistvolle Frau wie die Marquise von Sévigné sprach von La Fontaines Erzählungen mit Entzücken. Und doch sind diese an und für sich ziemlich ungesalzenen Geschichten durch die feinere Würze des „goldenen" Zeitalters kaum schmackhafter geworden. Die scheinbare Naivetät des Erzählers ist oft kindisch und weitschweifig: statt derbe Bocksprünge zu machen, tänzelt der Faun ein zierlich Menuett.



Jean de La Fontaine. Nach dem Gemälde von Hyacinthe Rigaud, Photographie von Braun, Clément und Cie. in Paris. Vgl. Text, S. 487.

Dagegen ist La Fontaine als Fabeldichter nicht nur Erneuerer und Nachahmer, sondern ein schöpferischer Dichter gewesen. Die sechs ersten Bücher seiner Fabeln (Fables choisies) erschienen mit „Psyché", einer freien Bearbeitung des bekannten Märchens von Amor und Psyche (nach Apulejus), im Jahre 1668. Fünf neue Bücher kamen 1678 mit einer Widmung an Frau von Montespan heraus, und ein letztes Buch (1694) eignete La Fontaine dem Enkel Ludwigs XIV., dem begabten, damals zwölfjährigen Herzog von Burgund, zu.

La Fontaines Fabeln sind bis heute die Vorbilder der modernen Fabeldichtung bei Italienern, Engländern und Deutschen geblieben; nur Lessing stellte sich in einen Gegensatz zum französischen Dichter. Keine seiner zweihundertundvierzig Fabeln hat La Fontaine selbst erfunden. Wenn seine Fabeln mehr Stilverwandtschaft mit den Werken der Marie de France (vgl. S. 128) besitzen als mit den Schöpfungen des lateinischen Fabeldichters Phädrus, so erklärt sich dies aus nationaler Wesensverwandtschaft. Im Zeitalter der Renaissance ging die französische

Fabeldichtung wieder unmittelbar auf die griechischen und römischen Quellen zurück. Die äsopische Sammlung in der griechischen Fassung kam im 15. Jahrhundert in der Zusammenstellung des byzantinischen Mönches Planudes nach Italien (Venedig.) In der lateinischen Übersetzung von Laurentius Valla wurde Äsop im 16. und 17. Jahrhundert die Quelle der französischen Fabelbücher von Corrozet (1542) bis auf Beaudouin (1633) und Audin (1648). Auch des Phädrus äsopische Fabeln in lateinischen Versen, die seit dem 15. Jahrhundert von Italien aus bekannt wurden, hat La Fontaine eifrig gelesen; zugleich benutzte er die mittelalterlichen Sammlungen eines Romulus, Avianus, Ugobardus von Sulmo, die Nevelet (Fabulae variorum auctorum, Frankfurt 1660) neu herausgegeben hatte. Das klassische Vorbild war natürlich neben dem griechischen Äsop in Prosa immer Phädrus. Bei diesem ist, ungeachtet der poetischen Form, die Fabel der echte Apolog, die gedrungene, epigrammatisch zugespitzte Veranschaulichung eines Lehrsatzes.

La Fontaine war es vorbehalten, in dem Apolog (Lehrfabel) den poetischen Keim herauszufinden und zu entwickeln. Zum Glücke ließ er sich seine Auffassung durch den klassischen Dichter nicht verkümmern. Mit Recht beanspruchte er den Ruhm, eine „neue Laufbahn eröffnet zu haben“, obgleich vor ihm Marot in seiner Epistel an Jamet die Fabel vom Löwen und der Maus (Fab. 2,11) und Régnier in seiner dritten Satire die Fabel vom Löwen, Wolf und Maulesel (Fab. 10,8 und 12,17) poetisch behandelt hatten, vielleicht nicht unbeeinflußt von der Art, wie Horaz die Erzählung von Feldmaus und Stadtmaus verwendet hatte. La Fontaine mußte natürlich das Ansehen des Phädrus gelten lassen und zugestehen, daß man dessen zierliche Präzision und ungemeine Kürze in seinen Fabeln nicht antreffen werde. Aber nach dieser Verbeugung vor dem alten Dichter überließ er sich seiner natürlichen Begabung, um „zum Ersatz dafür das Werk heiterer zu gestalten“. Nach dieser Vorrede könnte man glauben, daß La Fontaine die Lessingsche Definition der Fabel für richtig gehalten hätte: „Wenn wir einen allgemeinen moralischen Satz auf einen besonderen Fall zurückführen, diesem besonderen Falle die Wirklichkeit zuerteilen und eine Geschichte daraus dichten, in welcher man den allgemeinen Satz anschauend erkennt, so heißt diese Erdichtung eine Fabel.“ Auch Patru, der gelehrte Zeitgenosse La Fontaines, ist der Ansicht, „daß die Fabel in das Gebiet der Philosophie (der praktischen Sittenlehre)“ gehöre, und daß „sie aus diesem die Lehrer der Redekunst in das ihrige herüberholten“. Wahrscheinlich urteilte Boileau ebenso, da er die Fabel in seiner Poetik gar nicht erwähnt. Aber die „philosophische Fabel“ oder die Lehrfabel, soweit sie Tierfabel ist, besitzt doch einen ursprünglichen poetischen Gehalt: die Begabung der Tiere mit menschlicher Rede, Empfindung und Sitte ist mehr als eine von der Philosophie dem „Gebiet der Redekunst“ entlehnte Allegorie. Die Apologe so gut wie die Parabeln, etwa die biblischen vom Säemann, vom verlorenen Sohne, sind selbständige poetische Erfindungen, die in ihrer besonderen Wahrheit eine allgemeine tragen. Die Tierfabel entspringt nicht erst einem „philosophischen Bedürfnis“, in einer erfundenen Geschichte einen bestimmten moralischen Satz zu veranschaulichen und zu erläutern: in höherem Grade ist sie das Erzeugnis eines freien poetischen Schaffenstriebes, der auch an der unbeseelten Welt, „dem Tierleben mit seiner Heimlichkeit“, seine darstellende Kraft versucht und den Tieren menschliche Meinungen und Beweggründe verleiht. Das Tiermärchen ist kunstlose und ursprüngliche Dichtung, bei der sich ungesucht Beziehungen und Parallelen zu menschlichen Charaktereigenschaften und Verhältnissen einstellten. Die satirische oder belehrende Absicht ergab sich aus diesen Beziehungen von selbst; wenn diese Nutzanwendung in den Vordergrund gerückt und das harmlose Märchen zum Apolog erhoben wurde, so verlor die Erzählung ihren Selbstzweck, denn sie wurde jetzt die Trägerin eines allgemeinen moralischen Satzes, den die Fiktion eines besonderen Falles

einleuchtender und verständlicher machen sollte. An die Tierfabeln schließen sich andere Lehrfabeln an, worin Unbelebtes beseelt wird, wie in der Erzählung von der Eiche und dem Rohr, oder auch Vorgänge und Anekdoten, in denen nur Menschen auftreten (die drei Jünglinge und der Greis), und die sich gleichfalls dem lehrhaften Zwecke unterordnen (Menschenfabeln, Parabeln).

Der reiche Stoff, über den La Fontaine verfügte, wurde ihm fast ausschließlich in Gestalt der philosophischen Fabel dargeboten. Kurz und bündig wurde in seinen Quellen ein Satz durch Veranschaulichung bewiesen. Die Erzählung war Wiederholung der Moral, ohne schildernde, charakteristische, lebendige Beimischung. Selbst wenn der französische Dichter die Kürze und Knappheit des klassischen Originals nachahmt, wird bei ihm aus dem trockenen Berichte eine lebendig bewegte Handlung. Oft hat La Fontaine mit so viel Glück die „Erläuterung eines moralischen Satzes" in einen lebendigen Vorgang verwandelt, daß sich die „Lehre" von selbst ergab und nicht ausdrücklich als „Moral" vorausgeschickt oder angehängt zu werden brauchte.

Rousseau hat in seinem „Emil" dem Dichter vorgeworfen, daß er öfter eine verwerfliche Moral lehre. Die bekannte Fabel von der Grille und der Ameise sei eine Empfehlung der Hartherzigkeit und des Geizes, die Fabel von der entwurzelten Eiche und dem biegsamen Schilfrohre (I, 22) ließe sich dahin deuten, daß Schmiegsamkeit und Unselbständigkeit der Festigkeit und Unbeugsamkeit des Charakters vorzuziehen seien. Danach wäre aber auch die biblische Parabel von den klugen und den thörichten Jungfrauen eine Empfehlung der Ungefälligkeit oder die Parabel von den Pfunden ein Lob des Wuchers. Die Fabel soll doch nur eine unter einem bestimmten Gesichtspunkte gültige Nutzanwendung ergeben, zum Beispiel in der Fabel von der Grille und der Ameise, daß man zur rechten Zeit arbeiten und das Seinige zu Rate halten soll; der Erzähler darf von einem verständigen Leser erwarten, daß er das „fabula docet" richtig auffaßt. In der poetischen Fabel besteht die Einheit zwischen Idee und Gegenstand darin, daß sie entweder einen allgemeinen Satz oder eine Klugheitsregel oder nützliche Beobachtung durch thatsächliche Vorgänge veranschaulicht. Diese Vorgänge, deren Träger vorzugsweise Tiergestalten sind, bilden ein humoristisches Gegenbild des wirklichen Weltlaufes. Die tierische Parodie der Menschenwelt kann nicht frei von Satire bleiben; die Satire kleidet aber ihre Urteile oft ironisch ein und überläßt es dem Leser, selber die sittliche Lehre zu finden. Natürlich kann die Auffassung des Dichters verschieden sein. Der strenge Sittenlehrer, der die vorhandenen Übelstände hervorsucht und darstellt und seiner sittlichen Entrüstung Luft macht, ist La Fontaine nicht: es ist, als ob er das Schauspiel der wirklichen Welt beobachte, ohne sich der Unterdrückten und Schwachen anzunehmen. Aber die scheinbar unbefangene Art der Darstellung verdeckt häufig einen scharfen und durchdringenden Spott. Der märchenhafte Charakter der Gestalten und Vorgänge fordert eine harmlose Miene und einen gutlaunigen Vortrag des Erzählers und gibt der Satire, die alle zeitgemäße Deutung auszuschließen scheint, einen besonderen Reiz.

La Fontaine hat nicht bloß das litterarische Interesse zur Tierfabel geführt, sondern er war auch ein großer Tier- und Naturfreund: sein Naturgefühl war lebendiger als bei irgend einem anderen Schriftsteller des klassischen Zeitalters. La Fontaine besingt nicht die Freuden des Landlebens nach Horaz und Virgil: er genießt selbst die Einsamkeit im kühlen Schatten des Waldes. Zuerst schildert er in seinen Fabeln Menschen seines Zeitalters „nach den verschiedenen Abstufungen der Gesellschaft, die tausend Personen jedes Standes und jeder Lebenslage, aus denen die menschliche Gesellschaft besteht", und „versetzt sie lebend in seine Komödie". In anziehender Weise hat Taine gezeigt, wie La Fontaine die Menschen seiner Zeit, den König, den Hof und den Adel, die Geistlichen und die Bürger, Kaufleute, Handwerker, Bauern in seinen Fabeln

treu nach der ihn umgebenden Wirklichkeit geschildert hat, und wie er in diesem „Schauspiel von hundert verschiedenen Akten“ einen scharfen Blick für vorhandene Mißstände offenbart, die Großen und Mächtigen nicht schont, aber zugleich inniges Wohlwollen für die äußert, „die unter dem Namen Tier Gäste des Weltalls sind“. La Fontaine ist ein Gegner des Descartesschen Automatismus, und in einem sehr ernsthaft gemeinten „Discours“ an Frau von La Sablière hat er seine Gründe dafür auseinandergesetzt.

Descartes vergleicht das Tier mit einer Uhr, die in maschinenmäßigen Schlägen vorwärts geht, blind und ohne Bewußtsein. La Fontaine weist dagegen auf die Listen hin, durch die der gehetzte Hirsch seinen Verfolgern zu entrinnen sucht, auf die Mittel, deren sich das Rebhuhn bedient, um des Jägers Aufmerksamkeit von seinen Jungen abzulenken, auf die Kunstfertigkeit der Biber und ihr wohlgeordnetes gemeinsames Leben. Er kann also an ein maschinenmäßiges Handeln der Tiere nicht glauben: auch sie haben eine Art Seele: keine Vernunft, „aber doch viel mehr als eine blinde Federkraft“.

La Fontaines Sprache steht in einer wunderbar glücklichen Übereinstimmung mit der humorvollen und sinnigen Auffassung seines Gegenstandes. Sie ist nicht frei von bestimmten herkömmlichen Wendungen, aber oft bedient sich der Dichter Umschreibungen höheren Stiles mit Humor, wenn er die Fliege „die Tochter der Luft“ oder einen Fuhrmann „den Phaethon eines Heuwagens“ nennt. La Fontaines Sprache ist freier, natürlicher, leichter und ungezwungener als die irgend eines anderen Dichters des 17. Jahrhunderts, aber sie ist durchaus ein Erzeugnis sorgfältiger künstlerischer Behandlung. Allerdings fürchtet sich der Dichter nicht vor dem Gebrauche von Formen und Wörtern, die Vaugelas, Ménage und Bouhours nicht gestatteten. Darum besitzt sein poetischer Stil die Klarheit, die sein Zeitalter liebte, und jene warme Färbung, die den Schriftstellern des 17. Jahrhunderts im allgemeinen fehlt. La Fontaine ist aber auch ein ebenso großer Künstler des Verses wie der Sprache. Der Vers hat bei ihm eine rhythmische Sauberkeit und Geschmeidigkeit, die alles übertraf, was in französischen Strophen aus Versen ungleicher Länge jemals geleistet worden war. Der Dichter machte das Versmaß dem Tone der Erzählung und dem Gedankengange dienstbar. Das wechselnde Versmaß und das Spiel der Reime schmiegt sich bei ihm dem Wechsel kühner und ernster Gedanken an. Selten ist eine Fabel nur in einer Versart gedichtet. Die Cäsur behandelt der Dichter oft künstlerisch frei, zuweilen mit humoristischer Absicht.

Als La Fontaines Beschützerin, die Herzogin von Bouillon, in die Verbannung geschickt worden war (1680), bereitete ihm die Marquise de la Sablière eine Heimstätte in ihrem Hause. Aber plötzlich entsagte die geistreiche und lebenslustige Freundin des Dichters dem Glanze der Welt und entschloß sich zu einem strengen, den Übungen der Frömmigkeit gewidmeten Lebenswandel im Hospiz der „Unheilbaren“. Ihr Haus in der Rue St.-Honoré sollte indessen bis zu ihrem Tode La Fontaines Heimat bleiben. Als sie 1683 gestorben war, fand der Dichter eine Zuflucht bei dem Finanzmann Hervart und seiner Gattin. In demselben Jahre bewarb er sich zugleich mit Boileau um einen Sitz in der Akademie. La Fontaine erhielt beim ersten Wahlgang sechzehn, Boileau sechs Stimmen. Der König, der damals schon unter dem Einflusse der Frau von Maintenon stand, war hierüber ungehalten, sprach von Kabalen und bestätigte die Wahl nicht. La Fontaine veröffentlichte im „Mercure“ eine Ballade an den König, worin er dessen Größe feierte, seine Güte anrief und versprach, keine leichtfertigen Verse mehr zu dichten. Es wurde gerade in der Akademie eine zweite Stelle frei, in die Boileau gewählt wurde. Ludwig XIV. erklärte jetzt: „Die Wahl, die Ihr getroffen habt, ist mir sehr angenehm, jedermann wird sie billigen. Ihr mögt sofort La Fontaine aufnehmen, er hat versprochen, brav zu sein“ (2. Mai 1684). In der Aufnahmesitzung trug der Dichter eine Epistel vor, worin er sich wegen seines

bisherigen Wandels, wegen seiner Versnovellen und seiner Unbeständigkeit entschuldigte. Sein Versprechen, „brav zu sein", hat er jedoch nicht gehalten. Erst nach einer schweren Krankheit im Jahre 1693 gewannen ernstere Gedanken Macht über ihn. Auch bei ihm vollzog sich die in jenem Zeitalter so häufige Umkehr zur strengeren Beobachtung dessen, was man immer als richtig und lobenswert betrachtet, aber zu befolgen aus Indolenz und aus Neigung zum Genuß der Weltfreuden unterlassen hatte. Während seiner Krankheit empfahl ihm sein Beichtvater Gebet und Almosenspenden. La Fontaine verhieß dem Geistlichen hundert Exemplare seiner „Contes", von denen sein Buchhändler eine schöne neue Ausgabe veranstaltete: die Bücher sollten zum Besten der Armen verkauft werden. Er las eifrig im Neuen Testament und fand, daß es ein ganz vortreffliches Buch sei, aber mit den ewigen Höllenstrafen konnte er sich nicht befreunden. Im Interesse der Rechtgläubigkeit gab er schließlich in diesem Artikel nach und tröstete sich mit dem Gedanken, daß die Verdammten sich an ihren Zustand gewöhnen würden. Man forderte von ihm eine Abbitte wegen seiner Verserzählungen, und nach schwerem Kampfe legte sie der Dichter in Gegenwart einer Abordnung der Akademie ab. Der Herzog von Burgund schickte ihm an demselben Tage funfzig Louis als Entschädigung für den Verzicht auf den Ertrag seiner Novellen. Nach seiner Genesung versprach La Fontaine, nur noch zum Lobe Gottes zu dichten. Im Oktober 1694 schreibt er an seinen Freund Maucroix: „Ich hoffe, wir beiden werden noch die achtzig Jahre zu fassen kriegen und ich noch die Zeit haben, meine Hymnen zu vollenden." Aber er starb schon ein halbes Jahr darauf „mit einer bewundernswerten, echt christlichen Standhaftigkeit".

Auch als dramatischer Dichter hatte sich La Fontaine versucht, aber ohne Glück; dagegen unterhielt er in poetischen Briefen (Epîtres) seine Beschützer und Freundinnen mit Anmut von sich und seiner bequemen Lebensphilosophie; hier wie in den Fabeln leuchtet öfter mehr lyrische Inspiration auf als in seinen Liedern. Überhaupt ist die „Chanson" dieser Zeit mehr der poetische Ausdruck ausgelassener Lebensfreude, wie bei dem Marquis de Coulanges (1631 bis 1716), und witziger Satire, wie bei Carpentier de Marigny (gest. 1670), als inniger und tiefer Gefühle. Die Sentimentalität flüchtete sich damals in die Hirtendichtung, in der sich Jean de Segrais (1625—1701) als verständigen Schüler Malherbes und geschickten Nachahmer Virgils bewährte, während die neue „Sappho", die vielgerühmte Antoinette Deshoulières (1631—94), im Nachtrab der Preziösen dichtend, in „Idyllen" und „Eklogen" (Oeuvres, 1687) wehmütig die Verderbtheit und Doppelzüngigkeit der Stadt mit der Unschuld und Einfalt des Landlebens vergleicht. Das höchste, was die lyrische Inspiration damals hervorgebracht hat, waren doch Racines Chöre in „Esther" und „Athalia"! Im ganzen war der „klassische Geist" lyrischen Stimmungen nicht zugänglich, denn die Merkmale seiner Hervorbringungen sind: einfache Natürlichkeit, verständige Wahrscheinlichkeit, logische Konsequenz, Klarheit, Korrektheit und Wohlklang. Keines der Werke, das den Ruhm der glänzendsten Zeit Ludwigs XIV. (1660—90) verkündet, läßt diese Kennzeichen vermissen. Diese Schöpfungen bleiben ungeachtet der Einseitigkeit der ihnen zu Grunde liegenden Prinzipien großartige Errungenschaften eines veredelten Geschmackes nach dem wirren Durcheinander der Renaissance, die die Fackel poetischen Strebens an den Leuchten des Altertums entzündet hatte, aber in der unklaren Unbesonnenheit ihres Ehrgeizes fast nie zu reifen, in sich vollendeten Werken gediehen war. Dafür hat der französische Klassizismus seine vollkommene Abrundung und in sich abgeschlossene Einheitlichkeit unter Ludwig XIV. erlangt, so daß sich in den Werken seiner Hauptvertreter die schönsten und edelsten Blüten des französischen Geistes entfalteten.

XIV. Ludwigs XIV. Alter und die Zeit der Regentschaft (1690—1725).

1. Sitten- und Charakterbilder aus der Zeit.

Während der letzten Jahrzehnte der Regierung Ludwigs XIV. mußte Frankreich gewahr werden, daß es durch die Prachtliebe, die Ruhmsucht und den Ehrgeiz des Königs dem Verfall entgegengeführt wurde. Die innige Verbindung von Thron und Altar hatte ihre höchste Weihe, die Einheit des Reiches mit der Glaubenseinheit ihre Vollendung durch den verderblichen Widerruf des Edikts von Nantes im Jahre 1685 erkauft. Diese Maßregel weckte im Ausland Haß und Widerstand, sie wirkte im Innern zerstörend auf den Wohlstand und Gewerbfleiß, schwächte die kriegerische Macht des Landes und wurde die Ursache eines kräfteverzehrenden Bürgerkriegs in den Cevennen. Und schwere Wunden schlug dem Lande auch des Königs äußere Politik. Wilhelm von Oranien sammelte Europa zu einem großen Bunde gegen Ludwig. Der König von Frankreich erwehrte sich tapfer seiner Feinde, aber der Krieg erschöpfte sein Land. Der Friede von Ryswyk (1697) raubte ihm einen Teil seiner früheren Eroberungen, der letzte große Krieg um Spanien, dessen Erwerb für sein Haus Ludwig immer als sein eigenstes Meisterstück angesehen hatte, verlangte neue Opfer, vergrößerte die finanzielle Not des Staates, zehrte am Mark des Volkes und brachte dem Lande doch keinen greifbaren Vorteil. Der Monarch ist bewundernswert, der in vornehmer Größe und Fassung die Schicksalsschläge und Unfälle des Krieges ertrug und durch seine Beharrlichkeit zu einem ehrenvollen Frieden gelangte, aber die Liebe seines Volkes, das ihn einst abgöttisch verehrte, hielt den harten Prüfungen und bitteren Erfahrungen der letzten Jahre seiner Regierung nicht stand. „Als er gestorben war und seine Leiche nach St.-Denis in die Königsgruft übergeführt wurde, fand sich eine ungeheure Menge auf der Ebene von St.-Denis ein. Man sah überall das Volk tanzen, singen, trinken, sich einer anstößigen Freude hingeben; viele hatten sogar die Gemeinheit, Schmähungen auszustoßen, als sie den Wagen mit der Leiche vorüberfahren sahen." (Duclos.) So war das Ende des Mannes, den Bossuet den größten und mächtigsten König der Welt genannt hatte.

Der schlimmste Feind Ludwigs war seine Selbstherrlichkeit und Unduldsamkeit geworden. Der König, von Natur edel und gerecht, sagt 1694 Fénelon in einem Briefe, werde immer mißtrauischer und selbstsüchtiger, so daß bald keiner mehr es wagen dürfe, vom Staat und seinen Bedürfnissen frei zu ihm zu reden; er denke nur noch an sich, an sein Vergnügen, an seinen Vorteil, und Frankreich sei verarmt durch den Glanz und die Prachtliebe des Hofes.... Er könne nur dazu raten, daß der König sich endlich vor Gott beuge und seine ungerechten Eroberungen

an diejenigen zurückerstatte, denen er sie entrissen. Das waren die Ansichten eines Geistlichen von Adel, des Erziehers des Thronfolgers, zu einer Zeit, wo er bei Hofe in höchster Gunst stand. Natürlich urteilten die geflüchteten Protestanten noch weniger wohlwollend über das „ganz katholische Frankreich unter Ludwig dem Großen".

Wichtig für den König wurde seine Verbindung mit der Witwe Scarrons (Françoise d'Aubigné (1635—1719; vgl. S. 364), die er zur Marquise von Maintenon erhob, und die ihm nach dem Tode seiner Gemahlin Maria Therese (1683) heimlich angetraut wurde. Einst mit schwerer Mühe zum katholischen Glauben bekehrt, zeigte sich Frau von Maintenon um so eifriger als Katholikin, als sie ihren neuen Glauben mit den Kräften des Verstandes erfaßt hatte und festhielt. In ihrem Verhältnis zum König beschränkte sie ihren Einfluß auf die religiösen Angelegenheiten: sie arbeitete daran, aus Ludwig einen frommen und um sein Seelenheil besorgten Christen zu machen. Der König war immer ein kirchlich gesinnter Mann gewesen, die Sorge für die Aufrechterhaltung des reinen Glaubens wurde ihm so oft als die wichtigste Aufgabe seines königlichen Amtes vorgestellt, daß er, wie die Mehrzahl seiner Unterthanen, von der Wichtigkeit dieser dem französischen Königtum traditionell auferlegten Pflicht überzeugt war. Aber eine religiöse Natur war Ludwig nicht; Frau von Maintenon hatte Mühe, die religiösen Gefühle des Königs zu vertiefen und zu verinnerlichen. Der Hof selbst sollte eine Stätte der Frömmigkeit sein und wurde zu einer Schule der Heuchelei.

Von der Gesellschaft dieser Zeit haben Jean de La Bruyère und der Herzog von Saint-Simon ein lebensvolles Bild entworfen, La Bruyère als Moralist und Künstler, Saint-Simon als Berichterstatter und Geschichtschreiber. Saint-Simon ist der unglaublich genaue, mit genialer Darstellungskraft und großartiger Beobachtungsgabe ausgestattete Chronist derselben Epoche, an deren Anfang La Bruyère sein künstlerisch komponiertes Gemälde der französischen Gesellschaft gestellt hat. Jean de La Bruyère (1645—96) stammte aus einer guten Pariser Bürgerfamilie. Er war zuerst Advokat am Parlament, dann (bis 1687) Rentmeister im Steuerbezirk Caen und wurde 1684 einer der Erzieher des Herzogs von Bourbon. Als dessen Großvater, der „große Condé", gestorben war (1685), hörte der Unterricht auf, aber La Bruyère blieb bei dem Vater seines Zöglings in der Eigenschaft eines „gentilhomme" und versah einigermaßen das Amt eines Bibliothekars und Sekretärs. Der Aufenthalt in dem Hause eines eigensinnigen und launischen Fürsten brachte ihn wenigstens in die Lage, die Gesellschaft des Hofes genau zu beobachten, ohne daß er sich selbst in politische Händel und Anzettelungen höfischen Ehrgeizes einzulassen brauchte. La Bruyère hatte die „Charaktere" des Theophrast mit Hilfe der lateinischen Übersetzung von Casaubonus ins Französische übertragen, und im Frühjahr 1688 veröffentlichte er das Buch unter dem Titel „Die Charaktere des Theophrast, übersetzt aus dem Griechischen, mit den Charakteren und den Sitten dieses Jahrhunderts" (Les caractères de Théophraste avec les mœurs de ce siècle). In demselben Jahr erschienen noch drei Ausgaben, und bis 1696 wurden neun Auflagen gedruckt, die letzte kurz vor dem Tode des Verfassers. Das Buch gewann von Jahr zu Jahr an Umfang. Die erste Ausgabe enthielt 420, die zweite (1690) 764, die achte sogar 1120 „Charaktere". Die scharfe Satire des Buches hatte man bald herausgefühlt. In der Vergleichung der athenischen und zeitgenössischen Sitten („Abhandlung über Theophrast") erkannte man die „freie Sprache eines wahren Republikaners" und bewunderte „die edle Unerschrockenheit", womit „gewisse Personen durch ungemein treffende Züge charakterisiert waren". Hier wimmelte es von Anspielungen. Was waren Molière und Boileau dagegen! Man spürte mit Behagen den Urbildern der „Charaktere" nach, Schlüssel zur Erklärung

der Anspielungen überschwemmten Paris und bedrohten den Hof mit einer Hochflut, gegen die La Bruyère selbst gern einen Schutzdamm aufgerichtet hätte. Er verwahrte sich dagegen, „nach der Natur“ bestimmte Urbilder porträtiert zu haben; aber er hatte doch gewisse Personen mit durchsichtigen Versteckname oder leicht zu deutenden Anfangsbuchstaben bezeichnet.

La Bruyère faßte den Beruf des Schriftstellers als den eines Lehrers auf. „Der Philosoph verbringt sein Leben damit, die Menschen zu beobachten, er braucht seine Geistesgaben, um ihre Laster und Lächerlichkeiten herauszufinden. Er schreibt im Dienste der Wahrheit, nicht aus Eitelkeit und Ruhmbegierde, und doch meinen etliche Leute, ihm seinen Lohn mit Wucher abzutragen, wenn sie sagen, daß sie sein Buch gelesen und es geistvoll gefunden hätten. Aber er trägt ein höheres Streben in sich und trachtet nach einem erhabeneren Ziel, nämlich danach, die Menschen besser zu machen.“ Man darf La Bruyère in der That glauben, daß ihn nicht Eitelkeit und Ruhmsucht zum Schriftsteller gemacht haben, denn erst nach langem Zögern ist er vor die Öffentlichkeit getreten; und als er die Sitten seines Zeitalters nach der Wirklichkeit schilderte, lag ihm nichts ferner, als die Neugier, böswillige Schadenfreude und Spottlust für seinen litterarischen Erfolg auszubeuten. Keiner von den mehr als tausend „Charakteren“ hat einem Zeitgenossen zu einer begründeten Anfechtung der Ehrenhaftigkeit La Bruyères Veranlassung gegeben. Ungeachtet der allgemein verbreiteten Sucht, Anspielungen und Beziehungen aus dem Buche herauszudeuten, folgte doch eine Auflage der anderen ohne die geringste Beanstandung von seiten der Behörde. La Bruyère sagte: „Ich gebe der Öffentlichkeit zurück, was sie mir geliehen hat; ich habe von ihr den Stoff dieses Werkes entlehnt: es ist gerecht, daß ich es ihr zurückerstatte, nachdem ich es mit aller Aufmerksamkeit für die Wahrheit, deren ich fähig bin, vollendet habe“. Die „méthode documentaire“ seiner Darstellung weist ihn an lebende Personen und an die Verhältnisse der Wirklichkeit, aber er hat sich doch Takt und Mäßigung bewahrt. Er beschreibt zwar, was er beobachtet und erfahren hat, aber er hat das Ethos des Satirikers und geht als Moralist von bestimmten Grundsätzen und Überzeugungen aus. Die allgemeinen Anschauungen, zu denen er sich bekennt, der Boden, auf dem er mit seiner sittlichen Persönlichkeit steht, werden ihm von seinem Jahrhundert gegeben. Er schätzt nicht Montaignes bequeme Heiterkeit und heidnische, aus Stoizismus und Epikureismus gemischte Lebensweisheit: grundsätzlich schaut er der menschlichen Komödie nicht mit lächelndem Munde zu. Er ist katholischer Christ, nicht ohne Unduldsamkeit, denn zweimal preist er die Bemühungen des Königs um „die Vernichtung der Ketzerei“, und aus Descartes nimmt er den Beweis für das Dasein Gottes und die Unsterblichkeit der Seele. Was er von der herrschenden Regierungsform denkt, ist zweifelhaft. Das zehnte Kapitel enthält eine sorgfältig ausgearbeitete Lobrede auf Ludwig XIV., aber die Anerkennung, die der Person gespendet wird, mindert den Wert eines Systems, das nur unter der Regierung eines so vollkommenen Monarchen empfehlenswert scheint. Das erste Kapitel der „Charaktere“ („Von den Geisteswerken“) enthält ein sehr scharfes Wort: „Wer als Christ und Franzose geboren ist, sieht sich gezwungen, Satire zu schreiben; die großen Gegenstände sind ihm verwehrt.“ Vielsagend ist hier das Wort Franzose. Daß ein Christ der in Laster und Sünden versunkenen Welt scharf zusetzt, ist selbstverständlich, daß aber ein Franzose nicht über gewisse Dinge schreiben kann und notwendig zur Geißel der Satire greifen muß, ist doch wohl auch eine Folge der herrschenden politischen Einrichtungen und Zustände. La Bruyère vergleicht das alte Athen mit dem modernen Paris, und zwar so, daß der Vergleich sehr zu ungunsten des letzteren ausfällt. Diese Gegenüberstellung zeigt, nach welcher Seite sich die Sympathien des Schriftstellers neigten. Sein eigentliches Thema sind Hof und Stadt — la cour et la ville —,

der König und seine unmittelbare Umgebung, die „Großen“, die Minister, der Adel, das Parlament, die Universität, die Gelehrten, der höhere Bürgerstand. Das waren zwei Welten, die einander bekämpften, verspotteten oder sich gar nicht kannten. Auch weiß die Stadt vom Lande nichts. La Bruyère gehört der Stadt an, ist aber an den Hof gekommen und hat ihn kennen gelernt. Er ist daher im stande, die Schwächen beider Gesellschaften aufzudecken und zu schildern. Auch weiß er einiges vom Lande und vom Volke zu sagen; von dem Volke, von dem sich die Großen und Vornehmen absondern, zu dem sie aber nach dem Urteil solcher, die auf die eine Seite die Weisen, auf die andere die Thoren stellen, ebensogut zählen wie die Kleinen.

Ohne Zweifel ist der grollende Ton, in dem die Kapitel über den Hof und die Großen geschrieben sind, auch der Ausfluß persönlicher Verstimmung. La Bruyère verurteilt die Großen mit einer einseitigen Schärfe, die nicht ohne weiteres zu dem Amte des Sittenrichters gehört. Seine Abhängigkeit von den tyrannischen Launen eines Gebieters, Zurücksetzung und geringschätzige Behandlung hatten die Empfindlichkeit des Schriftstellers zu einem persönlichen Groll gesteigert, der die berufsmäßige Entrüstung des Moralisten individuell färbte und verschärfte. Der Ton des folgenden Jahrhunderts klingt durch, dem der Gegensatz von hoch und niedrig auch der Gegensatz von Laster und Tugend zu sein schien. „Soll ich wählen zwischen Großen und Volk?“ ruft La Bruyère aus; „ich schwanke nicht: ich will Volk sein.“ Er schildert auch das traurige Los jener Geschöpfe, die ihr Land bauen für andere und „es wert sind, nicht des Brotes zu entbehren, das sie gesät haben“. Solche Stellen sind zwar nicht häufig genug, um den Charakter des Ganzen zu bestimmen; aber die feindselige Gesinnung gegen den Hof bricht überall hervor. Und „Hof“ ist der König und seine Regierung. Der Hof gibt alles: Reichtum, Macht, Ehre, Würde, gesellschaftliche, administrative, militärische, kirchliche Stellung. Darum ist die Satire gegen Hof und Hofleute eine Verurteilung des herrschenden Regierungssystems. Aber schließlich erkennt La Bruyère doch in dem Gebaren des Hofes, dessen Triebkraft die menschliche Selbstsucht in verschiedenster Gestalt ist, ein Abbild der menschlichen Komödie überhaupt. Wer den Hof gesehen hat und ihn verachtet, verachtet die Welt. Die Stadt verbannt den Geschmack an der Provinz, der Hof läßt die Liebe zur Stadt als Irrtum erscheinen, und am Hofe selbst gewinnt ein gesunder Geist den Geschmack an der Einsamkeit und Zurückgezogenheit. Der Hof mußte aber doch auf diesen Philosophen einen merkwürdigen Zauber ausüben, daß er durch ihn Stadt und Land, die Provinz und den Hof selbst, die Menschheit verachten lernte!

Der Übersetzung der „Charaktere“ des Theophrast folgen sechzehn Kapitel mit verschiedenen Überschriften: über Geisteswerke, über persönliches Verdienst, über die Frauen und das Herz, die Gesellschaft und die Unterhaltung, die Glücksgüter, den Menschen, die Mode, die Kanzel und über einige Gebräuche. Diese Kapitelüberschriften dienen aber nur dazu, etwas Ordnung in die Reihenfolge der „Reflexionen“ und „Charaktere“ (Porträts) zu bringen. Daher die Möglichkeit, von Auflage zu Auflage neue Reflexionen und Charaktere einzuschalten. Der Gegenstand bedingte es, daß sich eine große Anzahl von Zügen, Gedanken und Aussprüchen bei La Bruyère finden, die auf seine berühmten Vorgänger unter den französischen „Moralisten“ zurückweisen. Vieles erinnert an Montaigne, manches an Malebranche, aber am nächsten lag es, bei La Bruyères „Charakteren“ an La Rochefoucauld und Pascal zu denken. Über sein Verhältnis zu diesen beiden Schriftstellern spricht er sich selbst in der Vorrede aus. Nach ihm schreibt Pascal als religiöser Philosoph, um den Menschen zu einem guten Christen zu machen, und La Rochefoucaulds „Maximen“ sind das Erzeugnis eines scharfsinnigen und feinfühligen Weltmannes, der die Beobachtung macht, daß die Eigenliebe die Wurzel aller menschlichen Schwächen ist. La

Bruyère verfolgt ein anderes Ziel: er will den Menschen vernünftig machen, aber auf einfachen und gewöhnlichen Wegen, ohne viel Methode, und je nachdem ihn die einzelnen Kapitel darauf bringen, von den Fehlern, Schwächen und Lächerlichkeiten zu sprechen, die im Zusammenhang stehen mit der Verschiedenheit des Geschlechtes, des Alters und der Lebenslage. Die Charaktere, die er neu hinzufügte, sollen dazu dienen, den Ursprung der menschlichen Schwäche und Bosheit aufzudecken, sie sollen uns die Fähigkeit des Menschen zeigen, die zahllosen lasterhaften und leichtfertigen Handlungen zu begehen, von denen die Welt voll ist. Diese Auseinandersetzung in der Vorrede verdient mehr Glauben als das, was La Bruyère bei seiner Aufnahme in die Akademie (15. Juli 1693) in einer Rede über „den wahren Plan und die Einrichtung der ‚Charaktere'" äußerte. Hier meint der Redner, die scharfe Schilderung der menschlichen Gesellschaft bei Hofe und in der Stadt in den fünfzehn ersten Kapiteln sei nur eine Vorbereitung für das sechzehnte Kapitel. Dieses Kapitel, worin La Bruyère mit cartesianischen Waffen gegen die „Stark- und Freigeister" (esprits forts et libertins) zu Felde zieht, ist doch nur angefügt als versöhnender Abschluß des Ganzen oder als eine christliche Abwehr gegen solche Angreifer, die ihn unchristlicher Verleumdungssucht bezichtigten und die Gottesfurcht des Königs zu Hilfe riefen wider diese die „guten Sitten" verletzende Satire. Aber wenn auch die „Charaktere" kein religiöses Erbauungsbuch und keine Apologie des christlichen Bekenntnisses sind, die gläubige Gesinnung La Bruyères steht über allem Zweifel fest, er ist seines Glaubens, seiner christlichen Pflicht und Freiheit so sicher wie Bossuet, wie Nicole und Malebranche.

Zeigt La Bruyère in der Kritik der Monarchie Ludwigs XIV. eine Unbefangenheit, Kühnheit und Freiheit, die ihn zu einem Vorläufer des folgenden Zeitalters macht, so geht auch seine sprachliche Darstellung über den Stil seiner Epoche hinaus. Der Schriftsteller wollte ja weniger bewundert als gehört werden. Er meint, daß schon alles gesagt sei, und daß man zu spät komme, da die Menschen ja schon seit siebentausend Jahren zu denken gewohnt wären. Nur die Neuheit der Form kann also das, was er sagt, wirkungsvoll gestalten. Er will tief, fein, scharf und reizvoll schreiben, durch den Wechsel der Darstellung anziehen und fesseln. Aussprüche, die knapp, bestimmt, epigrammatisch zugespitzt, eine Erfahrung zu einer allgemeingültigen Wahrheit verdichten, sind bei ihm häufig anzutreffen; aber er schildert, beschreibt und zählt auch gern auf, er erschafft Typen und „Porträts" (Ludwig XIV., Condé, Corneille, Fontenelle) und wendet alle Arten rednerischer Figuren an. La Bruyère befindet sich in dem Zustande dauernder Anspannung. Er verhüllt es zu wenig, wieviel Mühe ihm seine Arbeit macht. Den Vorwurf der Übertreibung, der Gesuchtheit, die bis zum „Jargon" führt, ersparten ihm seine Zeitgenossen nicht. Er selbst behauptet, daß es unter allen Möglichkeiten, einen Gedanken auszudrücken, nur eine gute Art gebe; aber er scheint diese eine gute Art nicht immer gefunden zu haben oder sich zu sehr um sie bemüht zu haben: er ist bisweilen dunkel und bringt etwas ganz Einfaches oder Alltägliches mit vielem Aufwand in eine neue Form. Vor allem teilt La Bruyère aber nicht die Scheu seiner Zeitgenossen vor dem eigentlichen Ausdruck. Darum besitzt seine Sprache Fülle, Farbe und Anschaulichkeit; La Bruyère ist der erste klassische Schriftsteller, der bei aller Anerkennung des überlieferten regelrechten und edlen Stiles das Ziel greifbarer Anschaulichkeit durch den Gebrauch des eigentlichen Ausdrucks zu erreichen strebte.

Hierin übertraf ihn freilich sein jüngerer Zeitgenosse, Louis de Rouvroi, Herzog von Saint-Simon (1675—1755). Aber dieser wollte nicht der Wirklichkeit einen Spiegel der Selbsterkenntnis vorhalten, sondern die Wirklichkeit selbst darstellen. Er war der Sohn eines Edelmannes, den Ludwigs XIII. Huld zum Herzog und Pair erhoben, Richelieus Einfluß aber

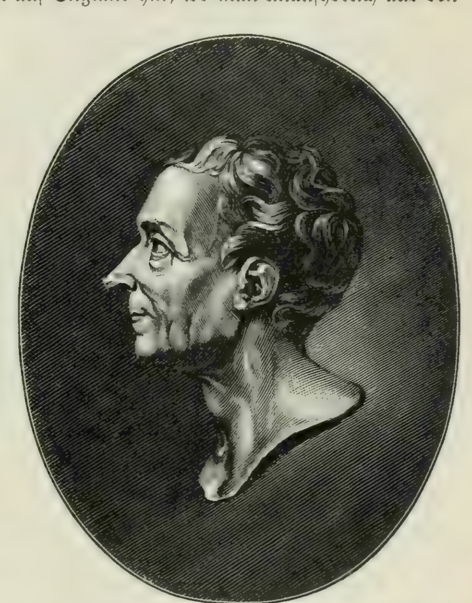
wieder vom Hofe entfernt hatte. Er selbst war dem König 1691 vorgestellt worden und begann seine Laufbahn als Soldat, entschloß sich aber später nach reiflicher Überlegung, sein Glück als Hofmann zu versuchen. Er glaubte den Herzog von Burgund, Ludwigs XIV. Enkel, ganz für sich und sein zukünftiges Regierungsprogramm eingenommen zu haben. Für ihn handelte es sich hauptsächlich darum, die Bürgerlichen aus den hohen Ämtern zu verdrängen und sie durch Adlige, besonders durch Herzöge und Pairs, zu ersetzen. Aber der Herzog von Burgund nahm die ersten Hoffnungen Saint-Simons mit in sein frühes Grab, und neue Aussichten eröffneten sich erst, als Philipp von Orléans nach Ludwigs XIV. Tode (September 1715) Regent von Frankreich wurde. Saint-Simon trat in den Regentschaftsrat ein und hatte schon am Schreibtisch die Durchführung der einschneidendsten Maßregeln festgestellt: Staatsbankrott, Aufhebung der Käuflichkeit der Richterstellen, Erklärung religiöser Duldung, Berufung der Generalstände. Aber er war mehr Intrigant und Hofmann als Diplomat und Politiker. Für ihn hatten kleine Etikettenfragen dieselbe Wichtigkeit wie große politische Angelegenheiten, er vermochte es nicht, den genialen und wohlmeinenden, aber lüderlichen und unentschlossenen Philipp zu heilsamen Thaten fortzureißen: er blieb gerade da ohne Bedeutung, wo sich sein leidenschaftlicher Ehrgeiz die höchsten Ziele gesteckt hatte. Dagegen hat ihm die unermüdliche litterarische Thätigkeit, womit er die gezwungene Muße eines langen und gesunden Alters ausfüllte, einen Namen unter den größten Schriftstellern Frankreichs verschafft. Er selbst hat nicht mehr die bittere Erfahrung machen müssen, daß der Glanz seines Namens nicht von seiner staatsmännischen Thätigkeit ausstrahlt, sondern von einer Beschäftigung, die auch Menschen bürgerlicher Herkunft Ruhm und Auszeichnung gewähren kann. Im Jahre 1723 starb der Regent plötzlich am Schlage. Damit war die Rolle Saint-Simons am Hofe zu Ende gespielt, und die letzten zweiunddreißig Jahre seines Lebens füllten seine historischen Arbeiten aus. Er hatte schon im Geinsheimer Lager (Juli 1694) „Mémoires“ nach dem Vorbilde Bassompierres, der den Hof Ludwigs XIII. und seines Vorgängers geschildert hat (1598—1631), angefangen und 1699 den Abbé Rancé, den Gründer von La Trappe, gefragt, ob diese Denkwürdigkeiten sich mit den Pflichten christlicher Nächstenliebe vertrügen. Dann ließ er die Sache liegen. Nach dem Tode des Regenten aber fühlte er „eine große, unerträgliche und unausfüllbare Leere“, die er durch Arbeit überwinden wollte. Im Jahre 1729 verschaffte ihm der Herzog von Luynes die „Hof- und Staatschronik der Zeit Ludwigs XIV.“ (1643—1723) vom Marquis von Dangeau, ein genaues und trockenes, im Geiste höchster Verehrung für den großen König geschriebenes Tagebuch. Saint-Simon fand sie geschmacklos und oberflächlich; er beabsichtigte, Dangeau zu widerlegen, zu verbessern und zu ergänzen. Nach zehn Jahren (1739) griff er also auf den Plan seiner Jugend, eigene Denkwürdigkeiten zu schreiben, zurück, und Dangeaus Tagebuch benutzte er dabei als zuverlässigen chronologischen Leitfaden. Als er 1743 bis zum Jahre 1711 gelangt war, schrieb er eine Vorrede, worin er die Berechtigung geschichtlicher Darstellung darlegte, „denn sogar der heilige Geist hat sich herabgelassen, Geschichte zu schreiben“. Im Jahre 1745 brachte er die Regierungszeit Ludwigs XIV. zum Abschluß, später (1751) gelangte er in seiner Erzählung noch bis zum Tode des Regenten.

Als Saint-Simon im Alter von sechsundsiebzig Jahren seine ungeheure Arbeit vollendet hatte, war ihm das Schreiben so sehr Bedürfnis geworden, daß er bis zu seinem Tode noch an einem Abschnitt über die Zeit des Kardinals Fleury arbeitete, der jedoch nicht mehr vorhanden zu sein scheint. Als der Herzog in der Vorrede zu seinen Denkwürdigkeiten die Grundsätze strengster Wahrheitsliebe und Unparteilichkeit aussprach, hatte er schon über ein Drittel seines Werkes

vollendet. Wenn er meinte, „ohne Haß und Liebe“ geschrieben zu haben, so umfing ihn eine sonderbare Selbsttäuschung. Seine persönlichen Angelegenheiten, schlimme und gute Erfahrungen, waren ihm immer gegenwärtig; er beurteilte keine Person, die er hassen zu müssen glaubte, unparteiisch, keine Maßregel, die seinen privaten Interessen zuwiderlief, ohne Groll. Saint-Simons Denkwürdigkeiten sind so eine von persönlichem Geiste durchdrungene Geschichtsdarstellung eines vorurteilsvollen Grandseigneurs, eines stolzen, in seinem Ehrgeiz getäuschten Höflings, aber sie sind zugleich eine unerschöpfliche und geschichtlich wichtige Fundgrube für die Kenntnis und Beurteilung der Personen, Vorgänge, Sitten, Beweggründe und Stimmungen der Welt, in der ihr Verfasser gelebt und gewirkt hat. In ihrer echten Form kamen die Aufzeichnungen des Herzogs erst 1856 (in der Ausgabe von Chéruel) an die Öffentlichkeit. Choiseul hatte 1760 die Papiere Saint-Simons auf Befehl des Königs im Ministerium des Äußeren niedergelegt. Voltaire, Duclos, Marmontel hatten einzelnes davon benutzt, und 1788 gab Soulavie einen verstümmelten Auszug der Memoiren heraus. Aus persönlicher Laune, Parteilichkeit und Haß oder aus der Enge seines Gesichtskreises erklärliche Entstellungen, Übertreibungen, Irrtümer und bewußte Falschheiten verwischen doch nicht das Gepräge der Lebenswahrheit auf dem Gesamtbilde, das Saint-Simons ungeschulte künstlerische Naturkraft von dem alternden Ludwig und seiner Welt, von der verhängnisvollen Zeit des Regenten nicht entworfen, sondern mit peinlicher Genauigkeit ausgeführt und mit einer seltenen Fülle von Einzelheiten ausgestattet hat. Der mittelmäßige Politiker und Geschichtschreiber besaß ein Auge, das mehr sah, ein Ohr, das mehr vernahm, und ein Gedächtnis, das mehr bewahrte als andere Sterbliche, und seine große schöpferische Kraft gebot über einen Reichtum sprachlicher Darstellung, der ohnegleichen war, und der ihm als Schriftsteller jene Bedeutung und Wirkung verlieh, die nur aus einer künstlerischen Naturanlage entspringen konnte. Scheinbar machte er sich wenig daraus, „gut zu schreiben“, sich akademisch korrekt auszudrücken; er forderte in diesem Punkte von der Nachwelt „gütige Nachsicht“, obgleich er wußte, was der Geschmack seines Zeitalters verlangte. Seines Gegenstandes voll, von seiner feurigen Kraft fortgerissen, fand er nicht die Zeit, an seinen Denkwürdigkeiten zu feilen. An Realismus der Einzelschilderung übertrifft Saint-Simon La Bruyère bei weitem, er hat für jeden Zug ein besonderes Wort, er gebraucht volkstümliche und veraltete Ausdrücke, treffende Bezeichnungen aus der Sprache des Handwerks und der Gewerbe, und ohne Mäßigung und Zurückhaltung bedient sich seine Darstellung gern der Schlaglichter witziger Übertreibung. So hat der Herzog kein künstlerisch vollendetes, aber ein von lebenswahren Schilderungen und Charakterbildern erfülltes Werk geschaffen.

Mit liebevoller Umständlichkeit hat Saint-Simon das Bild Philipps von Orléans gezeichnet, jenes Mannes, „der ausdrücklich geschaffen schien, um Frankreich glücklich zu machen, als er an die Regierung kam“. Aber der Regent besaß, wie seine deutsche Mutter sagte, „alle Gaben, nur die nicht, sie zu gebrauchen“; denn alle seine seltenen Eigenschaften wurden wertlos durch seinen Mangel an Willenskraft, seine cynische Gleichgültigkeit und durch einen Hang zu Ausschweifungen, in deren Schlamm er niedersank. Bei dem Beispiel der Zügellosigkeit, das der Regent, der erste Minister Dubois und der entartete Hof gaben, wurden Paris und Versailles mehr als je die „Kloake der Lüste Europas“. Auf den heuchlerischen Zwang des alten Hofes, auf Ludwigs XIV. Frömmigkeit und die strenge Tugend der Maintenon folgte unter der Regentschaft die Zeit öffentlicher Sittenlosigkeit und frecher Genußsucht. Von dieser „glückseligen Zeit“, wie Voltaire sie nennt, entwarf der Parlamentspräsident Charles de Montesquieu (s. die Abbildung, S. 501) eine lebhafte, satirisch gefärbte Schilderung in seinen „Persischen Briefen“ (Lettres persanes).

Der Perser Usbek reist mit seinem Freunde Rica nach Frankreich und berichtet über die im Abendlande gemachten Erfahrungen in seine Heimat. Der erste Brief ist vom 21. Januar 1711, der letzte vom 1. November 1720, und es ist möglich, daß Montesquieu wirklich in den Jahren 1711—20 seine Mußestunden mit der Niederschrift dieser Briefe ausgefüllt hat. Um dem Ganzen mehr Reiz zu geben, spielt darin auch ein Haremsroman mit erotischer Würze; sonst aber bildet die Rahmenerzählung nur den Vorwand für die Zeitsatire, und die Unerfahrenheit und harmlose Verwunderung der Morgenländer dient dazu, Dinge, die den Franzosen vertraut und alltäglich waren, als seltsam, wunderlich, unvernünftig und lächerlich hinzustellen. Auch gesellschaftliche und litterarische Thorheiten trifft die Satire, aber am eingehendsten beschäftigen sich die Perser mit den politischen Zuständen. Montesquieu eifert gegen den Despotismus, den Übermut des Adels und die schwindelhafte Finanzwirtschaft. In dem elften bis fünfzehnten Briefe schildert er eine Art platonisches Staatswesen, die Republik der Troglodyten. Er lobt die Einrichtungen der Generalstaaten und der Schweiz und weist auf England hin, wo man unaufhörlich aus den Flammen der Zwietracht und des Aufruhrs die Freiheit hervorgehen sieht, wo das Volk sogar in seinem Zorn weise ist und — eine bisher unerhörte Sache — den Handel mit der Herrschaft über das Meer vereint. Ebenso hoch aber wie der Gedanke der politischen Freiheit wird auch die Idee der religiösen Toleranz gestellt. Indem der Perser zeigt, daß sowohl der Glaube Mohammeds wie die Religion Christi aus dem Judentum hervorgegangen seien, beweist er, daß das Christentum ebensoviel wert ist wie der Mohammedanismus. Auf die einzelnen kirchlichen Einrichtungen, Gebräuche und Glaubenssatzungen kommt es gar nicht an: die erste Aufgabe eines religiösen Menschen wird es sein, der Gottheit zu gefallen, die die Religion, zu der er sich bekennt, eingerichtet hat. Den Absolutismus bekämpft Montesquieu mit geschichtlichen und vernünftigen Gründen. Die Form, die das französische Königtum in den letzten Jahrhunderten angenommen hat, erscheint ihm als von außen eingeführt, er ist weit entfernt von der Bossuetschen Lehre des göttlichen Ursprungs der absoluten Monarchie. Über Ludwig XIV. urteilt der Perser sehr scharf. Er hat Widersprüche im Charakter des Monarchen entdeckt, „die sich unmöglich miteinander vereinigen lassen": der König hat einen ganz jungen Minister und eine ganz alte Geliebte, „er liebt seine Religion und kann doch die nicht leiden, die ihm sagen, daß man sie streng beobachten müsse. Er liebt Trophäen und Siege, aber er fürchtet ebensosehr einen guten General an der Spitze seiner eigenen Heere wie etwa an der Spitze einer feindlichen Armee." Unter den Erscheinungen des gesellschaftlichen Lebens fällt dem Asiaten der große Einfluß auf, den die Frauen in Frankreich ausüben. Auch sei es falsch, zu glauben, daß die Männer den Frauen durch ihre natürlichen Gaben überlegen seien. Man sollte nur beide Geschlechter dieselbe Erziehung genießen lassen, dann würde man sehen, daß „ihre Kräfte gleich seien".



Charles de Montesquieu. Nach einem Stich von Jean Baptiste Grateloup (1735—92), in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 500.

Montesquieu hat in diesen persischen Briefen, deren Fiktionen sich aus der Vorliebe der Zeit für die orientalischen Märchen erklären, eine Menge von religiösen, politischen und gesellschaftlichen Fragen berührt und sie im freien Geist der Humanität und Aufklärung behandelt. Er übte an den vorhandenen Zuständen ohne Schärfe und persönliche Bitterkeit eine scheinbar scherzhafte, in Wirklichkeit aber ernste Kritik, die um so eindrucksvoller hätte sein müssen, als er die jeweiligen politischen und sozialen Zustände zugleich als ein Ergebnis geschichtlicher Notwendigkeit betrachtete und mehr Neigung zeigte, sie allmählich umzubilden, als das Bestehende

einfach umzustürzen und von Grund aus neu zu schaffen. Aber die Zeitgenossen lasen das Buch zu ihrem Vergnügen; man übersah es, daß die Würze der erotischen Haremsgeschichte, wie Goethe sagt, nur ein „Vehikel“ für die ernsthaften Materien war, und empfand es kaum, wie merkwürdig tief und verständig die Grundstimmung der „Persischen Briefe“ ist, und wie sehr darin der nüchterne Ton des Publizisten und der vergleichenden Geschichtsbetrachtung vorherrscht.

---

2. Die Kritiker.

Schon während der letzten Jahrzehnte Ludwigs XIV. äußerte sich im litterarischen Leben Frankreichs in mannigfacher Weise der Geist der Auflehnung gegen den Zwang der Regeln und die Überlieferung in Wissenschaft und Dichtung wie gegen die auf ihr göttliches Recht pochende unbedingte Autorität des Staates und der Kirche. Mit den Waffen der Ironie und des leise und bescheiden geäußerten Zweifels, mit dem Ernst wissenschaftlicher und philosophischer Überzeugung, mit bitterer sittlicher Entrüstung begann der Kampf für die Unabhängigkeit der Kritik und die freie Entscheidung in ästhetischen, politischen und Gewissensfragen. Königtum und Kirche im Bunde konnten nicht einmal Jansenisten und Hugenotten vertilgen: mit den sogenannten „Epikureern“, den Gleichgültigen, den „Libertins“ und „Starkgeistern“ wurden sie noch weniger fertig. Unter den Älteren in der Schar der „Unabhängigen“ glänzte vornehmlich der normannische Edelmann Charles de Saint-Evremond (1613—1703), einer der beliebtesten Schriftsteller seines Jahrhunderts, der noch die Zeit der Preziösen mitgemacht hatte. Nach dem Sturze Fouquets, zu dem er in freundschaftlichen Beziehungen gestanden hatte, mußte er Frankreich verlassen und begab sich 1662 nach England, wo er mit einer fünfjährigen Unterbrechung das Leben eines vornehmen und bemittelten Verbannten führte. Aber immerfort stand er in brieflichem Verkehr mit seinen Freunden und Freundinnen in Paris, auch mit der bekannten Ninon de l'Enclos. Er galt seinen Zeitgenossen als der Typus des „honnête homme“ und des „galant homme“, d. h. des Mannes von edler Abkunft, feiner Bildung und vollendeter Erziehung. Er schrieb nicht unmittelbar für den Druck, die Veröffentlichung seiner Abhandlungen geschah häufig gegen seinen Willen, vieles erschien unter seinem Namen, was ihm fremd war. Um diesem Mißbrauch zu steuern, bereitete er endlich selbst eine Ausgabe seiner Werke vor, deren Veröffentlichung 1705 Des Maizeaux übernahm.

Seit 1660 behandelt Saint-Evremond in einer großen Anzahl von Aufsätzen und Gesprächen Tagesfragen der litterarischen Kritik, Angelegenheiten des Glaubens und der Sitte und geschichtliche Aufgaben. In seinen ästhetischen Schriften beschäftigt ihn vor allem die dramatische Dichtung: er verteidigt das Ansehen Corneilles gegen Racine („Abhandlung über die Tragödie ‚Alexander der Große‘“, 1668) und hebt als einen Vorzug des älteren Dichters seine größere Treue in der Darstellung der antiken Charaktere und Sitten hervor. In dem Streite der Alten und Neuen nimmt er anscheinend eine vermittelnde Stellung ein („Über die Gedichte der Alten“, „Über das Wunderbare in den Gedichten der Alten“), doch vertritt er mit Nachdruck die Forderung, daß man für den Geist und den Geschmack des Jahrhunderts, in dem man lebe, einer neuen Kunst bedürfe. Mit besonderer Vorliebe stellt er über die Römer und ihr Staatswesen Betrachtungen an („Über die verschiedenen Geistesrichtungen des römischen Volkes“, 1664) und beteiligt sich lebhaft an den Verhandlungen über Glaubensangelegenheiten. Er wirft inmitten des theologischen und kirchlichen Gezänks, mehr als unbeteiligter Zuschauer denn als Mitkämpfer, die von nun an nicht mehr zur Ruhe kommende Frage auf, was denn für die öffentliche Moral wie für die Sittlichkeit des Einzelnen bei diesen mit Verbissenheit, Hartnäckigkeit und Gewaltthätigkeit ausgefochtenen religiösen Streitigkeiten herauskomme. Ist das alles vielleicht nur ein Kampf um Macht und Einfluß, der mit

der sittlichen Aufgabe der Religion und ihrer Diener gar nichts zu schaffen hat, ja sogar der Erfüllung dieser Aufgabe hinderlich ist?

Mit dem geistvollen und gebildeten Weltmanne Saint-Evremond, der sich über die Fragen der Ästhetik, der Moral und des Glaubens nüchtern und heiter ausspricht, hat innere Verwandtschaft sein Landsmann Bernard le Bovier de Fontenelle (1657—1757; s. die untenstehende Abbildung), der Neffe Pierre Corneilles. Er wurde von den Jesuiten erzogen und vertauschte den Beruf des Advokaten mit dem des Schriftstellers. Zunächst versuchte er sich in Paris als tragischer und als Pastoraldichter und machte dann mit seinen im Geschmacke Lukians geschriebenen „Totengesprächen" (Dialogues des Morts, 1683) Glück. Aber seinen eigentlichen Beruf erkannte er erst, als er der Vermittler wurde zwischen den Gelehrten und der gebildeten Welt. Seine „Unterhaltungen über die Vielheit der Welten" (Entretiens sur la Pluralité des Mondes, 1686) waren der erste glückliche Versuch, die wichtigsten Entdeckungen und Lehren von Kopernikus und Galilei sowie die Wirbeltheorie des Descartes leicht faßlich und so zierlich, wie es der Gesellschaftston verlangte, den „honnêtes gens" mundgerecht zu machen. Da die großen Ergebnisse der Physik und Astronomie mit der überlieferten kirchlichen Kosmologie nicht mehr in Einklang zu bringen waren, forderte eine derartige Darstellung stillschweigend zur Kritik der durch die Autorität gewährleisteten Überlieferung heraus, und auch in der „Geschichte der Orakel" (L'histoire des oracles, 1687), einer für gebildete Weltleute bestimmten Bearbeitung eines Buches des gelehrten Holländers Van Dale, geriet Fontenelle in Widerspruch mit der kirchlichen Auffassung des Gegenstandes. Denn die Kirche lehrte, daß bei den Orakeln der Alten übernatürliche Mächte, Dämonen, thätig gewesen seien, deren Macht erst Christi Geburt gebrochen habe, Fontenelle dagegen behandelte die heidnischen Weissagungen und Orakel als Priestertrug und unglaubwürdige Überlieferung und widerlegte die Meinung, die Orakel hätten mit Christi Geburt aufgehört.



Bernard de Fontenelle. Nach dem Gemälde von Hyacinthe Rigaud (1659—1743), im Museum zu Montpellier, Photographie von Braun, Clément und Cie. in Paris.

„Es wäre sehr schwer", sagt er, „über die Geschichten und Orakel, die wir berichtet haben, Rechenschaft zu geben, ohne auf die Dämonen zurückzukommen. Aber sind die Erzählungen von solchen Orakeln auch wirklich wahr? Versichern wir uns erst der Thatsache, ehe wir uns wegen der Ursache beunruhigen! Im Jahre 1593 verbreitete sich das Gerücht, daß ein siebenjähriges Kind in Schlesien einen Milchzahn verloren habe, und daß an seiner Stelle ein goldener nachgewachsen wäre. Horstius, Professor der Medizin an der Universität Helmstedt, schrieb 1595 die Geschichte dieses Zahnes und behauptete, daß er zum Teil natürlich, zum Teil wunderbar sei und von Gott dem Kinde geschickt worden wäre, um die von den

Türken bedrängten Christen zu trösten. Damit dieser Zahn nicht seiner Geschichtschreiber entbehre, verfaßte Rullandus noch einmal seine Geschichte. Zwei Jahre später bestritt Ingolsteterus, ein anderer Gelehrter, die Ansicht, die Rullandus über den Zahn aufrechterhalten hatte, und Rullandus schrieb sogleich eine schöne und gelehrte Erwiderung. Ein anderer großer Mann, Libavius, faßte alles zusammen, was über den Zahn gesagt worden war, und fügte seine besondere Meinung hinzu. Es fehlte allen diesen schönen Arbeiten nur eines, nämlich daß der Zahn wirklich von Gold war: als ein Goldschmied ihn untersucht hatte, fand er, daß man den Zahn mit großer Geschicklichkeit mit einem Goldblättchen belegt hatte. Aber man schrieb erst Bücher und wandte sich dann an den Goldarbeiter!" (4. Kap.)



Pierre Bayle. Nach dem Stich von François Chereau, in der Nationalbibliothek zu Paris.

Das war in scherzhaft ironischer Form der Anfang historischer Kritik, die Anwendung von Grundsätzen der modernen Naturwissenschaft auf die Beurteilung geschichtlich überlieferter Thatsachen. War dieser kritische Geist einmal in Bewegung gesetzt, so mußte es schwer sein, ihm Halt zu gebieten, er drohte von Naturwissenschaft und Profangeschichte auch überzuspringen auf Politik, Sittenlehre und Glaubensgeschichte. In der Akademie, in dem Salon der **Marquise von Lambert**, der seit Beginn des 18. Jahrhunderts zu den tonangebenden gehörte, wurde Fontenelle eine einflußreiche Persönlichkeit. Seit 1691 Mitglied der Akademie der Wissenschaften, seit 1699 ihr ständiger Sekretär, schrieb er die Geschichte der Körperschaft sowie durch Klarheit und Eleganz ausgezeichnete Lobreden auf verstorbene Akademiker. Aber er lebte zu lange, um nicht von den Späteren überholt zu werden.

Viel schärfer und stürmischer bricht die kritische Richtung in den zahlreichen Schriften **Pierre Bayles** (1647—1706; s. die nebenstehende Abbildung) hervor, des unermüdlichen und unterrichteten Herolds der Aufklärung. Bayle war ein Gelehrter von gründlichem Wissen und zugleich ein unerschrockener Forscher und Streiter. Seine Lust am Kampfe und seine rastlose Wißbegierde ließen ihn nur bisweilen dem Grundsatz unbedingter Wahrheitsliebe untreu werden. In den Hader der wissenschaftlichen, religiösen und politischen Tagesfragen hineingezogen, hat er seine Kräfte und Kenntnisse in Schriften aufgebraucht, die unmittelbar auf seine Zeit wirkten. Er war der Sohn eines reformierten Geistlichen zu Carlat (Grafschaft Foix), wurde aber als Student in Toulouse von den Jesuiten für den katholischen Glauben gewonnen. Nach siebzehn Monaten reute ihn sein Übertritt, und er mußte als rückfälliger Protestant sein Vaterland verlassen (1670). Er studierte jetzt in Genf die Schriften des Descartes und blieb diesem Philosophen, seinem Spiritualismus, der Evidenz der Grundwahrheiten und der mathematischen Methode zeitlebens treu. Im Jahre 1675 erhielt er einen Lehrstuhl der Philosophie an der protestantischen Akademie in Sedan, aber die Thätigkeit des akademischen Lehrers entsprach seinen Neigungen wenig, denn er liebte es nicht, aus der Studierstube herauszutreten. Seine erste

größere Schrift wurde durch die Beunruhigung der Gemüter hervorgerufen, die der Komet des Jahres 1680 verursachte. Die „Gedanken über die Kometen" (Pensées diverses, zuerst Lettre à M. L. A. D. C. docteur de Sorbonne, 1682) sollten beweisen, daß diese Himmelskörper kein Unglück vorbedeuten und weder einen moralischen noch physischen Einfluß auf unseren Erdball ausüben könnten. Bayle läßt sich aber schon hier, wie später immer, vollständig gehen und beschäftigt sich nicht nur mit den Kometen, sondern mit der Erörterung aller möglichen moralischen, theologischen, metaphysischen, politischen und geschichtlichen Fragen, obgleich er auch „für Weltleute und Damen" schreibt. Unter anderem behauptet er, daß die sittlichen Ideen unabhängig von der Religion seien, und dieser Satz gefiel den Protestanten noch viel weniger als den Katholiken. Bayles Amtsgenosse Jurieu schleuderte eine heftige Anklageschrift gegen seinen ehemaligen Freund und zeigte ihn als Religionsfeind und Gottesleugner an.

Nach der Aufhebung der protestantischen Akademie in Sedan hatte sich Bayle nach Holland, „der Arche der Flüchtlinge", begeben; er wurde in Rotterdam am „Gymnasium illustre" Professor der Philosophie (1681). In der „Kritik der Geschichte des Calvinismus von Maimbourg" (Critique de l'histoire du Calvinisme de Mr. Maimbourg, 1682, Fortsetzung 1685) verspottete Bayle seinen jesuitischen Gegner und verteidigte die Protestanten gegen ihre Widersacher: er meinte, über die Unfehlbarkeit könnten sich die Katholiken selbst nicht einigen, ihr Glaube sei nicht mehr die Religion der ersten Christen, alles verändere sich in der Welt, auch die Religionen. La Reynie, der Polizeimeister von Paris, ließ das Buch auf Befehl des Königs durch Henkershand verbrennen und seine Verbreitung „bei Todesstrafe" verbieten. Ein wichtiges Werkzeug, um alle Gebildeten für seine Ideen zu gewinnen, wurden die „Nachrichten aus der Republik der Wissenschaften" (Nouvelles de la République des lettres), eine kritische Zeitschrift, die Bayle im Jahre 1684 gründete. Ein Vorbild für sie war die seit 1665 in Frankreich erscheinende „Gelehrtenzeitung" (Journal des Savants), die aber wie die Londoner „Philosophical Transactions" (seit 1665) und die Leipziger „Acta Eruditorum" (seit 1682) mehr einen gelehrt wissenschaftlichen Charakter trug, als ihn Bayle seiner Zeitschrift zu geben beabsichtigte. Theologische, geschichtliche, philosophische und schönwissenschaftliche Werke wurden in den „Nachrichten" unparteiisch und vorurteilsfrei besprochen: diese Zeitschrift war ein treues Echo alles dessen, was zu jener Zeit um Bayle „herum gesprochen und geschrieben wurde". In der ästhetischen Kritik hatte er keinen sicheren Geschmack, aber auf seinem eigentlichen Gebiet, der Geschichte, Theologie und Philosophie, war Bayle der geborene Vermittler zwischen der gelehrten und der gebildeten Welt. Vornehmlich der Beförderung geistiger Aufklärung diente die Besprechung theologischer Werke, aber Bayles theologische Kritik mißfiel den Geistlichen der verschiedenen christlichen Bekenntnisse. Selbst die Verfolgten, wie die Jansenisten Arnauld und Nicole, äußerten über Bayles Unparteilichkeit ihren Unwillen. Das Verbot der Zeitschrift verschaffte ihr viele Leser, aber nach vier Jahren zog sich Bayle von ihr zurück, und sie wurde von La Roque, Barrin, Jacques Bernard und Jean Leclerc bis 1718 fortgesetzt. Auch entstanden ähnliche Unternehmungen, die „Allgemeine Bibliothek" (Bibliothèque universelle, 1685—93), die „Ausgewählte Bibliothek" (Bibliothèque choisie, 1703—13), die „Alte und neue Bibliothek" (Bibliothèque ancienne et moderne, 1714—27), alle von freisinniger Richtung, während die Jesuiten zu Trévoux auf dem Gebiete des Fürsten von Dombes ein Journal gründeten („Mémoires pour servir à l'histoire des Sciences et des Beaux Arts", Nachrichten zur Geschichte der Wissenschaften und Künste, 1701—34 in Dombes, 1762—64 und 1782 in Paris), das der großen Verbreitung der ketzerischen Zeitschriften entgegenarbeiten sollte.

Bayle war unterdessen immer auf dem Plane, wo es galt, der politischen und geistlichen Unduldsamkeit Schlachten zu liefern. Die Protestantenverfolgungen in Frankreich veranlaßten ihn, zwei Schriften zu verfassen, „Das ganz katholische Frankreich, wie es sich unter Ludwig dem Großen darstellt, ein Brief aus London" (Ce que c'est que la France toute catholique sous Louis le Grand, lettre écrite de Londres, 1686), und den „Philosophischen Kommentar über die Worte des Evangeliums ‚Zwinge sie, hereinzukommen'" (Commentaire philosophique sur les paroles de l'Evangile: Contrains les d'entrer, 1686).

Unter den Katholiken Frankreichs hatte sich kaum eine Stimme erhoben, die den Widerruf des Gnadenediktes von Nantes mißbilligte, während zahllose schmeichelnde Lobreden des Königs Ohr betäubten, der seine Macht gegen seine eigenen Unterthanen mißbrauchte und selbst den Herzog von Savoyen zwang, die Waldenser in den Alpenthälern durch einen französischen Feldherrn (Catinat) austilgen zu lassen. In der Schamlosigkeit, mit der eine Schändlichkeit, ein Wortbruch als preiswürdige That hingestellt wurde, sah Bayle in dem „Ganz katholischen Frankreich" eher einen Triumph des Deismus als des wahren Glaubens. Die Deisten fänden für ihre natürliche Religion eine Bestätigung in der rohen Gewalt und Unredlichkeit, die zu einem hervorstechenden Kennzeichen der römischen Kirche geworden sei.

Die zweite große Streitschrift Bayles ist eine glänzende Verteidigung der Gewissensfreiheit. Im Lukasevangelium (14. Kapitel) steht die Parabel von dem Manne, der ein Mahl ausrichtete und lauter Absagen erhielt. Er sprach nun zu seinem Knechte: „Gehe aus auf die Landstraßen und an die Zäune und nötige sie, hereinzukommen, auf daß mein Haus voll werde." Schon Augustinus hatte einst mit diesen Worten seine Zwangsmaßregeln gegen die Donatisten gerechtfertigt, und Harlay, der Erzbischof von Paris, hatte eine Schrift verfaßt, die den Titel führte: „Übereinstimmung des Verfahrens der französischen Kirche, um die Protestanten zurückzubringen, mit dem der afrikanischen Kirche, um die Donatisten in die katholische Kirche zurückzuführen." Gegen diesen Unfug der Schriftauslegung richtete sich Bayles Kommentar. Er stellt das Grundgesetz auf, daß nur die allgemein gültigen Gesetze des Denkens bei der Erklärung der Schrift maßgebend seien. Der Glaube sei eine geistige Thätigkeit, es widerspreche der Natur der Sache, dem allgemeinen Prinzipe der Vernunft, Gewalt anzuwenden, um jemand Religion einzuflößen. Auch sei der Zwang dem milden Geiste des Evangeliums zuwider. Im zweiten Teile widerlegt Bayle die Gründe der Anhänger des Zwanges. Sage man, der Zwang, die kleinen Mittel, dienten dazu, die Menschen aufzurütteln und zur wahren Erkenntnis zu bringen, so irre man sich. Denn Leidenschaft sei der Erkenntnis der Wahrheit schädlich. Jede Religion, die die öffentliche Ordnung nicht gefährdet, hat gleiches Recht auf Duldung. Und zwar fordert Bayle volle Toleranz.

Bayle hat zuerst, als viele schwiegen, deren Pflicht es war, zu reden, seinen von dem Absolutismus verblendeten Landsleuten die Stimme der Vernunft vernehmlich gemacht. Hatte doch selbst Saint-Evremond das Recht des Landesherrn nicht bezweifelt, seinen andersgläubigen Unterthanen ihren Gottesdienst zu verbieten und ihre „Tempel" zu schließen, wenn er ihnen nur die Freiheit ließe, Gott in ihrem Herzen nach ihrer Weise anzubeten. Wegen seiner Gleichgültigkeit in Glaubenssachen wurde Bayle selbst von seinen Glaubensgenossen angegriffen. Jurieu behauptete, Bayle sei der Verfasser des „Rates an die Flüchtlinge betreffs ihrer demnächstigen Rückkehr nach Frankreich" (Avis aux refugiés sur leur prochain retour en France, 1690), einer ironischen Widerlegung der Hoffnungen, die sich die Protestanten machten, durch den Krieg wieder in ihr Vaterland zurückkehren zu können. Bayle hat wiederholt feierlich diese Schrift abgeleugnet, in der Ironie und bitterer Ernst so miteinander vermischt sind, daß es nicht ohne weiteres klar war, ob die Protestanten verhöhnt oder aufgestachelt werden sollten. Bayle glaubte die Anschuldigungen Jurieus in der „Cabale chimérique" (Das eingebildete Komplott, 1691) genügend widerlegt zu haben, aber seinem Gegner gelang es doch, Bayles Amtsenthebung in Rotterdam durchzusetzen. Nunmehr frei von allen ihm lästigen Pflichten, unternahm Bayle die Ausführung eines schon 1693 entworfenen Planes: ein historisches Wörterbuch zu schreiben, das die Fehler und Irrtümer der schon vorhandenen Wörterbücher beseitigen sollte.

Sein „Historisches und kritisches Wörterbuch" (Dictionnaire historique et critique, 1. Band 1695, 2. Band 1697) erhielt aber schon in der zweiten Auflage (1702) einen bedeutend erweiterten Umfang und selbständigen Charakter. Die Wissensfülle, die Bayle in dem Werke niederlegte, ist unbeschreiblich groß. Es besteht aus alphabetisch geordneten Aufsätzen, die, kurz, knapp und gemeinverständlich geschrieben, erst durch Anmerkungen und Ausführungen zu einzelnen Punkten des Textes ihre eigentliche Bedeutung erhalten.

Dieses von einem Manne geschriebene Werk, das sich über alle Gebiete des geistigen Lebens verbreitet, politische und kirchliche, sittliche, erzieherische, künstlerische und wissenschaftliche Fragen erörtert, enthält natürlich manche unüberlegte und unrichtige Behauptung, aber noch für die folgenden Geschlechter hat es seine Anziehungskraft bewahrt als Fundgrube des Wissens und geschichtlicher wie philosophischer Kritik. Den Erfolg des Werkes haben nicht wenig die zahlreichen interessanten, zum Teil anekdotenhaften und pikanten Einzelheiten befördert, die darin zu finden waren, aber die Hauptwirkung ging doch von der kritischen Behandlung der einzelnen Gegenstände aus. Die eigentlichen Tummelplätze für Bayles kritischen Scharfsinn oder, wenn man will, für seine Skeptik waren die Gebiete der Theologie, der Kirchengeschichte und der Sittenlehre. Während Malebranche Theologie und Philosophie in Einklang bringen wollte, suchte Descartes' anderer Schüler, wo der eine Übereinstimmung fand, Widersprüche auf. Die rationalistischen Theologen hatten den Gegensatz zwischen Vernunft und Glauben, zwischen dem natürlichen und dem geoffenbarten Lichte geleugnet. Bayle verficht gegen sie das credo quia absurdum est (ich glaube an die Heilsthatsachen, weil sie für die Vernunft verschlossen sind); er meint, daß die Lehren vom Sündenfall, vom Ursprung des Übels und vom Wesen Gottes sich nicht auf dem Wege des vernünftigen Denkens in Übereinstimmung bringen lassen. Alle Menschen sind durch den Sündenfall verderbt, ein Teil wird erlöst, ein Teil verdammt: das vermag die natürliche Vernunft nicht mit der Gerechtigkeit Gottes zu vereinigen. Der Offenbarung muß also eine höhere (potenzierte) Vernunft zu Grunde liegen. Bayle wiederholt auch immer den Satz, daß die Moral nicht von der geoffenbarten Religion, sondern von dem natürlichen Lichte der Vernunft abhänge. Die Rechtgläubigkeit verliert damit an praktischem Wert, und die Toleranz wird eine selbstverständliche Forderung. Bayle gibt vor, nur Widersprüche aufdecken zu wollen, aber wenn er sich auch nicht für oder gegen entscheidet, es ist doch genug, daß er nicht bloß die Folgerungen zweifelhaft macht, die man aus den Thatsachen ziehen kann, sondern daß er auch den Glauben an die Thatsachen selbst erschüttert.

Wegen der zahlreichen anstößigen Stellen in seinem Wörterbuch rechtfertigt er sich schon im voraus in der Vorrede zur ersten Auflage mit den Worten, „daß ein dickes Buch, das von griechischen und lateinischen Anführungen voll und mit wenig unterhaltenden Erörterungen belastet sei", im Interesse des Absatzes doch gewiß auch pikante Abschnitte aus „etwas freieren Schriftstellern" bringen dürfe. Da man aber in Rotterdam und in Paris zu demselben Entschlusse gelangte, das kritische Wörterbuch wegen seiner heidnischen, skeptischen und kirchenfeindlichen Richtung zu verbieten, waren Protestanten und Katholiken darin einig, den Verfasser des Mißbrauchs der Kritik zum Schaden des Christentums zu zeihen. Einflußreiche Freunde bemühten sich dagegen, Bayle zur Übersiedelung nach England und zur Annahme eines Jahrgehaltes zu bewegen; Lord Albemarle bot ihm eine völlig unabhängige und gesicherte Existenz im Haag an. Aber er zog es vor, auf sich selbst gestellt zu bleiben. Er veröffentlichte noch fünf Bände „Antworten auf die Fragen eines Provinzbewohners" (Réponses aux questions d'un provincial. 1704) und war bis zu seinem letzten Lebenstage in wissenschaftliche Kämpfe verwickelt. Bayle, der alle schwierigen Fragen der geschichtlichen Überlieferung, der Philosophie und des Glaubens wie der „Wolkensammler Zeus" mit den Zweifeln der menschlichen Urteilskraft

umgab, der ein Herold der Duldsamkeit, ein Verkünder des Gedankens war, daß die Sittlichkeit in der vernünftigen Überzeugung und nicht im Glaubensbekenntnisse wurzele, gilt als der Vorkämpfer und Bundesgenosse der Philosophen der Aufklärung. Aber diese eigneten sich nicht seinen Spiritualismus an, nicht seine bescheidene Zurückhaltung, seinen geringen Eifer, Anhänger zu gewinnen, sein Zugeständnis, „daß es niemand gebe, der, wenn er sich seiner Vernunft bediene, der Unterstützung Gottes nicht bedürfe“, endlich seine Abneigung, Parteizwecken zuliebe Dinge zu behaupten, für die er mit seinem Gewissen nicht einstehen konnte. Das treibende Moment in Bayles litterarischer Arbeit war sein wissenschaftlicher Geist. Nicht Werke gelehrter Forschung machen seine Größe aus, nicht die Kunst der Darstellung, denn seine Sprache war ungepflegt, sein Ausdruck bequem und nachlässig, ohne Grazie und Feinheit, nicht seine Verdienste um die Verbreitung wissenschaftlicher Bildung: seine Größe war vielmehr sein kritisches Prinzip, und dies nicht in seiner Anwendung auf bestimmte philosophische Lehren oder theologische Dogmen, sondern in seiner allgemeinen Bedeutung als der Grundsatz, auf dem allein wahre Wissenschaft beruht: der Grundsatz freier Prüfung und Untersuchung der Thatsachen und Meinungen nach den Gesetzen der menschlichen Vernunft, die nicht gebunden ist an bestimmte Voraussetzungen und Überlieferungen.

---

3. Die erzählende Dichtung.

Mit der Entwickelung des gesellschaftlichen Lebens scheint sich auch das Bedürfnis nach Unterhaltungswerken, in denen sich die gebildete Gesellschaft widerspiegelt, zu steigern: die Zahl der Romane nimmt zu. Adlige Frauen, die Gräfin von Aulnoy (Marie Cathérine Jumelle de Berneville, 1650—1705), Fräulein de La Force (1650—1724), die Gräfin Murat (Henriette Julie de Castelnau, 1670—1716), lassen in ihren Abenteuer- und Herzensgeschichten, deren Helden meist Persönlichkeiten aus der neueren Geschichte (Graf Warwick, Gustav Wasa, Graf Dunois) sind, oder in romanhaften „Denkwürdigkeiten“ (Mémoires) den Einfluß der Gräfin La Fayette erkennen. Weibliche Federn halfen aber auch dazu, einer Art erzählender Dichtung Eingang zu verschaffen, deren luftige Phantastik sich wenig um die vernünftige Wirklichkeit kümmerte, die der klassische Realismus forderte. Das **Märchen**, das mit harmloser Laune Unnatürliches als natürlich, Außerordentliches als selbstverständlich, Ungereimtes als vernünftig darbietet, erscheint seit Anfang der neunziger Jahre des 17. Jahrhunderts in der Litteratur vorzüglich als Feenmärchen (contes de fées). Viviane, Morgane, Urganda hatten seit hundert Jahren den alten Halbgöttern, Nymphen und Najaden den Platz räumen müssen. Während die älteren Romane, „Amadis“, „Asträa“, „Alcidiane“, noch Feen eingeführt hatten, waren jetzt von Apoll (Callières, „Poetische Geschichte des jüngst erklärten Krieges“, 1688) alle Hexenmeister, Zauberer, Beschwörer, Feen und andere ausschweifende Vorstellungen der Ritterromane aus der epischen Dichtung verbannt worden.

Das Märchen ist mit der Tierfabel nahe verwandt. Es muß wie diese seine Berechtigung dadurch beweisen, daß es eine moralische Nutzanwendung in sich trägt und für die Zwecke der Erziehung brauchbar ist. **Fénelon** hat als Lehrer des Herzogs von Burgund außer Fabeln auch Märchen (erst 1718 gedruckt) geschrieben, aber eigentlich in die Litteratur eingeführt hat das Märchen Boileaus Widersacher **Charles Perrault** (1628—1703). Nachdem er 1691 die „Griselde“, 1694 die „Eselshaut“ (Peau d'âne) und die „Drei lächerlichen Wünsche“ (Les

trois souhaits ridicules, in Versen) veröffentlicht hatte, erschien 1697 unter dem Namen seines Sohnes Pierre Perrault d'Armancour eine kleine Sammlung von Geschichten (Histoires ou Contes du temps passé) mit dem Nebentitel: „Geschichten meiner Mutter Gans" (Contes de ma mère l'Oie).

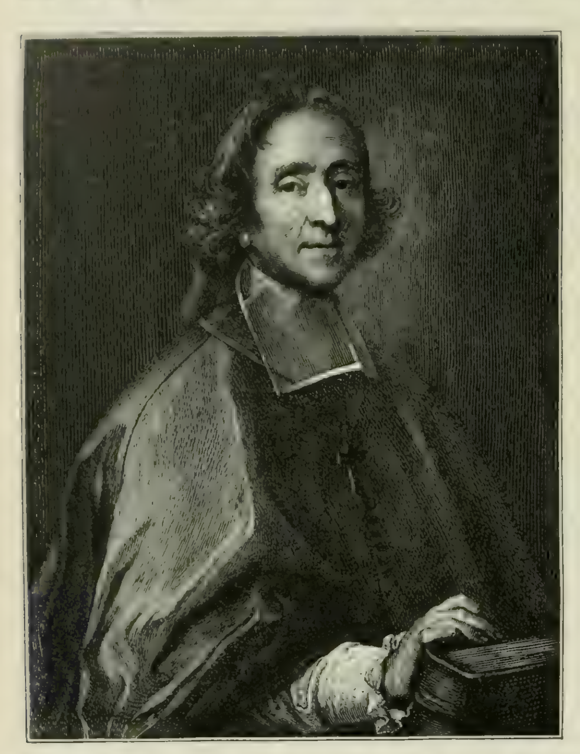
Hierin sind enthalten die Kindermärchen Rotkäppchen (Chaperon Rouge), Blaubart, Dornröschen (Belle au bois dormant), der gestiefelte Kater, Aschenbrödel (Cendrillon) und Däumling (Petit Poucet), alle einfach und natürlich, aber doch nicht ganz ohne altkluge Ironie erzählt. Nach dem Beispiel der Tierfabel ist jedes Märchen mit einer Moral in Versen versehen.

Perrault hatte zunächst nur an kindliche Leser gedacht, aber es schien, als ob man nur auf den Augenblick gewartet hätte, um die Schleusen der Phantasie aufzuziehen. Gleichzeitig erschienen „Ammenmärchen" (Contes de Nourrice) von Fräulein L'Héritier (1696), „Feenmärchen" (Contes de Fées) von der Gräfin Aulnoy (1697), zwei Bändchen „Neue Feenmärchen" (Nouveaux contes de fées, 1698) von der Gräfin Murat und die „Geschichten der Geschichten" (Contes des Contes) von Fräulein de la Force. Mit einem Schlage wird das einfache volkstümliche Märchen zum „litterarischen", zum Kunstmärchen, eine kühne und erfindungsreiche Einbildungskraft schreckt vor keiner Sonderbarkeit und Ungereimtheit zurück, gefällt sich in künstlichen Verwickelungen, die dem alten Hausmärchen fremd sind, und erfreut sich auch an Ironie und Persiflage. Das Märchen machte Glück bei Hofe und in Paris, und ernste Tadler beschwerten sich über diesen „Plunder von Märchen, die uns schon seit ein paar Jahren halb tot machen" (De Villiers, Entretiens, 1699). Neue Nahrung erhielt die Mode durch Antoine Gallands (1646—1715) Übersetzung der morgenländischen Märchensammlung „Tausendundeine Nacht" (1701—1708). Von ihr beeinflußt, entstanden die anmutigen und phantastischen, mit Selbstironie gewürzten Versgeschichten von Antoine Hamilton (1646—1720): „Der Widder" (Le Bélier), „Dornenblüte" (Fleur d'Espine) und „Zéneide".

Gerade aber, als manche über diese „Raserei der Feengeschichten" ihren Kopf schüttelten, erschien das Werk, dessen Erfolg die leichten Erzeugnisse der Einbildungskraft in Schatten stellte, „Télémaque", der Erziehungsroman François de Fénelons (1651—1715; s. die Abbildung, S. 510). Knüpfte diese Erzählung an eine antike Dichtung an, die selber märchenhafte Züge enthielt, so war doch hier die hilfespendende und verwandlungsfähige Fee eine antike Göttin: Athene nahm Mentors Gestalt an, um Telemach auf der Suche nach seinem Vater schützend zu geleiten. Fénelon, der sich als Erzieher schon praktisch bewährt und seine theoretischen pädagogischen Ansichten in der für die Herzogin von Beauvilliers verfaßten „Abhandlung über Mädchenerziehung" (Traité de l'Education des filles, 1689) niedergelegt hatte, war 1689 zum Präzeptor des Herzogs von Burgund ernannt worden. Er griff für seinen Schüler wie Bossuet zur Feder, aber im Gegensatze zu diesem beabsichtigte er durch solche Gelegenheitsschriften mehr die sittliche als die wissenschaftliche Ausbildung seines Zöglings zu fördern.

Daß ein Roman moralische Ziele verfolgen konnte, war im Grunde nach dem Vorgang des Bischofs Camus (vgl. S. 372) nichts Neues. Im „Telemach" handelte es sich aber um einen ganz besonderen Lehrzweck: das Buch ist ein Erziehungsroman, der einem Prinzen die wichtigsten Grundsätze der Regentenweisheit in poetischer Anschaulichkeit einprägen soll. Die Auffassung des „Telemach" als eines politischen Erziehungsromanes ist festzuhalten gegen die Meinung vieler Zeitgenossen, die darin ein politisch-satirisches Zeitbild zu erblicken geneigt waren. Wunderbar ist es nicht, daß die damaligen Leser Fénelon eine satirische Absicht unterschoben, denn während der Verfasser die Grundsätze der von ihm empfohlenen Regierungskunst wirksam zeigt, kann das abschreckende Gegenbild von Zuständen nicht fehlen, die die Folgen einer fehlerhaften

Regierungsweise sind. Die Untugenden eines Fürsten, Herrschsucht, Eroberungsluft, Habgier, Verschwendung und Üppigkeit, in ihren Wirkungen zu schildern, war ja ohnehin die Aufgabe des Lehrromans. Aber es lag nahe, Anspielungen auf die eigene Zeit herauszufinden, und die allgemeine Mißstimmung betrachtete das Buch als eine Verurteilung des herrschenden Systems. Daher der beispiellose Erfolg, als der „Telemach“ wider Willen des Verfassers herauskam. Das Privileg war dem Verleger Barbin erteilt worden (6. April 1699); aber als man hörte, daß der Erzbischof von Cambrai der Verfasser des Buches sei, wurde der Druck verboten und der vollendete erste Teil des Werkes beschlagnahmt, weil es eine Kritik der persönlichen Handlungen des Königs enthalte. Der „Telemach“ erschien darauf heimlich (Suite du quatrième livre de l'Odyssee d'Homère ou les Aventures de Telemaque fils d'Ulysse, Paris 1699, fünf Teile) und wurde in kürzester Zeit wohl mehr als zwanzigmal nachgedruckt. Fénelon bekannte sich nie öffentlich als Verfasser. Die erste rechtmäßige und anerkannte Ausgabe erschien erst nach Fénelons und Ludwigs XIV. Tode (Les Aventures de Telemaque, 1717).

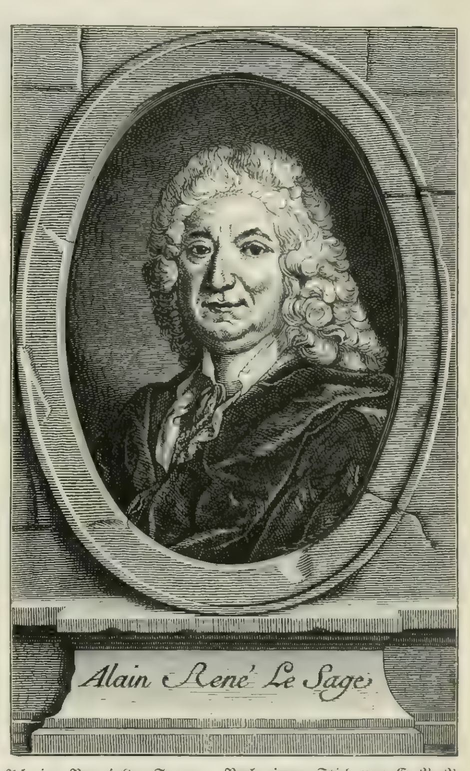


François de Fénelon. Nach dem Gemälde von Hyacinthe Rigaud (1659—1743), im Besitze des Grafen Sosthènes de Verdonnet, Photographie von Braun, Clément und Cie. in Paris. Vgl. Text, S. 509.

Kein Werk des klassischen Zeitalters steht dem Altertum in Geist und Inhalt so nahe wie dieses. In Episoden und Beschreibungen bemerkt man die unmittelbare Nachahmung der Alten, vor allem Homers und Virgils. Telemach wird auf seiner Suche nach Odysseus manchen Prüfungen ausgesetzt; der Sturm treibt ihn an die ägyptische Küste, er gerät in Gefangenschaft, wird befreit, kommt nach Tyrus, Cypern und Kreta, bewährt seinen Charakter und lernt verschiedene Staaten, ihre Einrichtungen, Fürsten und Regierungsgrundsätze kennen. In Salent in Hesperien, wo Idomeneus herrscht, ein vor Jahren aus Kreta vertriebener Herrscher, bleibt Telemach am längsten, und der einst gewaltthätige und eroberungssüchtige Idomeneus, durch Erfahrung und Unglück gewitzigt, ist den Regierungsgrundsätzen Mentors zugänglich. Die Liebe durfte dem Roman nicht fern bleiben, weil es auch eine Aufgabe des Erziehers war, seinen Prinzen vor ihren Gefahren zu warnen. Telemach verliert unter den üppigen Venusverehrern von Cypern beinahe die Herrschaft über sich, lernt in Kalypso die stürmische, sinnliche Liebe kennen und darf der Neigung zur zärtlichen Eucharis aus Standesrücksichten nicht nachgeben: Antiope, die tugendhafte Tochter des Idomeneus, ist endlich „der Gegenstand, der seiner Liebe würdig ist“. So ist die Hoffnung vorhanden, daß Telemach ein gut vorbereiteter, tugendhafter, seine Leidenschaften zügelnder und echt christlicher Beherrscher von Ithaka werden wird.

Das Buch ist das Werk eines frommen katholischen Priesters, ein christlicher Roman. Die Vorstellungen der heidnischen Fabelwelt dienen nur als Erzeugnisse schmückender Einbildungskraft, zu poetischen Nachahmungen und Schilderungen. Der christliche Gedanke in den Verhältnissen und Gestalten der alten Heldenwelt bringt einen falschen Ton in die Darstellung und

schädigt die künstlerische Einheit des Werkes, aber es bleibt genug poetisch verklärte Wirklichkeit übrig, die ihr Leben aus feinem Verständnis und inniger Liebe für das Altertum schöpft. Der „Telemach“ soll ein episches Gedicht in Prosa sein, und die poetische Prosa Fénelons hat Nachfolge gefunden bei Montesquieu, Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre und Chateaubriand. In der politischen Unterweisung, die des Buches Kern bildet, war dem Verfasser selbstverständlich die Wirklichkeit gegenwärtig. Fénelon hatte keineswegs die Absicht gehabt, einen „Schlüsselroman“ (roman à clef) zu schreiben, mit Idomeneus Ludwig XIV., mit dem hochfahrenden Minister Protesilaos Louvois, mit Astarte Frau von Montespan zu kennzeichnen. Aber er hat „alles sagen wollen, ohne irgend eine Person mit Konsequenz abzumalen“. Wer „alles sagen will“, muß auch tadeln und warnen. Mag die Ablehnung satirischer Absichtlichkeit glaubwürdig sein, der Geist, nicht der Auflehnung, aber des Widerspruchs, ist vorhanden. Die „Politik“ Fénelons ist die eines Priesters, der einer Religion des Friedens und der Autorität dient. Er tastet das unumschränkte Königtum als göttliche Einrichtung nicht an, aber sein politischer Freisinn geht so weit, es an die unbedingte Befolgung seiner Gesetze zu binden. Fénelon ist ein Gegner des Krieges, er glaubt, daß ein Staat durch Friedfertigkeit, Mäßigung und Ehrlichkeit das Vertrauen seiner Nachbarn gewinnen kann. Das zweite, was er tadelt, ist der große Aufwand eines Fürsten. Für den Handel und Verkehr verlangt er volle Freiheit, aber er denkt durch Verordnungen jedem überflüssigen Luxus steuern zu können. Er ist überzeugt, daß ein tugendhafter und pflichtgetreuer Herrscher imstande ist, die ganze bürgerliche und politische Ordnung nach seinem Willen einzurichten und zum guten zu lenken. Jedenfalls spricht mehr ein menschenfreundlicher Geist aus Fénelons politischen Lehren als die kühle Überlegung eines umsichtigen und klugen, mit den Wirklichkeiten rechnenden Staatsmannes.



Alain René Le Sage. Nach einem Stich von C. P. R. (?, Gemälde von Guélard), in der Nationalbibliothek zu Paris.

Unter den Versuchen, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im komischen Roman gemacht wurden, war der „Bürgerliche Roman“ (Roman bourgeois, 1666) von Antoine Furetière (1620—85) die letzte erwähnenswerte Schöpfung, in der Sitten und Sprache der Pariser bürgerlichen Welt treu, aber nicht ohne satirische Übertreibung geschildert wurden. Die litterargeschichtliche Wirkung dieses Werkes war bedeutungslos. Es bedurfte des Zurückgreifens auf die klassischen Vorbilder des komischen Romans der Spanier, ehe Frankreich auf diesem Gebiete ein Kunstwerk von dauerndem Werte erhielt. Der Schöpfer des modernen Sittenromans in Frankreich, Alain René Le Sage (1668—1747; s. die obenstehende Abbildung), hatte als Advokat in Paris keinen Erfolg; er versuchte daher sein Glück mit Übersetzungen

aus dem Spanischen und mit dem satirischen Sittenbild „Der hinkende Teufel" (Le Diable boiteux, 1707).

Das Buch war eine Bearbeitung des phantastischen „Diablo cojuelo" von Don Luis Velez de Guevara im französischen Geschmack, also im Sinne der Klarheit, Einfachheit und Mäßigung, und mit einer Nutzanwendung auf die Zustände der Pariser Gesellschaft. Auch hier gab es wieder, wie bei den „Charakteren" und beim „Telemach", Anspielungen auf bestimmte Ereignisse und Personen, und dies trug nicht wenig zu dem schnellen Erfolge des Buches bei. Le Sage behält den spanischen Schauplatz bei. Asmodi, eine Art Teufel niederen Grades, führt einen jungen Edelmann, Don Cleofas, auf einen Turm, hebt die Dächer der Häuser von Madrid auf und läßt seinen Schützling einen tiefen Blick in die häuslichen Verhältnisse der Einwohner thun. Auf diese Weise offenbart sich in satirischer Beleuchtung das Leben und Treiben der Zeitgenossen in den verschiedenen Ständen: ein buntes, abwechselungsreiches Bild von Liebesabenteuern, sittlichen Verirrungen, Narrheiten und Bizarrerien, das ja im Grunde spanischer Herkunft war, aber doch genug heimische Züge in sich aufgenommen hatte und noch in sich aufnahm, als Le Sage es in einer vermehrten Auflage von 16 Kapiteln auf 21 brachte.

Wenn aber Le Sage dem Werke auch nationale Form und einigen heimischen Gehalt verlieh, so war es doch keine so originale Schöpfung wie sein Roman „Gil Blas von Santillana" (Gil Blas de Santillane), von dem die beiden ersten Teile 1715, der dritte Teil 1724 und der vierte 1735 zuerst gedruckt wurden. Die zahlreichen Entlehnungen aus spanischen Schriftstellern, wie Juan de Luna, Quevedo, Cervantes, Espinel, und die Benutzung eines 1660 in Amsterdam gedruckten Berichtes über die Ereignisse, die den Fall des Grafen Olivarez herbeigeführt hatten (Relation de ce qui s'est passé en Espagne à la disgrâce du comte d'Olivarez), beweisen überzeugend, daß Le Sage das „Manuskript eines spanischen Gil Blas" nicht vorgelegen, sondern daß er sich den Stoff für die Lebensgeschichte seines Helden, wo er ihn fand, genommen und zu einem Ganzen verarbeitet hat. Hieraus ergibt sich auch, daß bei dem französischen Dichter die Quelle der eigenen Erfindung nicht sehr reichlich strömte.

Gil Blas ist ein Glücksjäger zur Zeit des Herzogs von Lerma unter Philipp III. und des Grafen von Olivarez unter Philipp IV., der, mit Mutterwitz, guten geistigen Anlagen und einigen Schulkenntnissen ausgestattet, in die Welt hinauswandert. Er fällt Räubern in die Hände, wird wieder frei und gelangt, nachdem er sich meist in dienender Stellung in den verschiedensten Häusern, bei Gaunern, Ärzten, Geistlichen und Schauspielern versucht hat, an den Hof, um hier zuletzt der Vertraute und Gelegenheitsmacher eines allmächtigen Ministers zu werden. Wer sich wie er auf der Landstraße herumgetrieben hat, wo einem ja immer die wunderbarsten Abenteuer begegnen, wer in wechselnden Konditionen manche Hintertreppe erstiegen hat, erwirbt sich ein Verdienst um die Mit- und Nachwelt, wenn er, auf der Höhe seines Glückes angelangt, aus treuer Erinnerung die bunten Wechselfälle seines Lebens mit der guten Laune eines Mannes niederschreibt, der per tot discrimina rerum in den sicheren Hafen eingefahren ist. Der Roman endete zuerst mit dem neunten Buche: Gil Blas gedenkt nach dem Sturze Lermas auf seinem Gute Lirias in der Stille sein Leben zu beschließen. Doch sein Stern führt ihn wieder an den Hof, er wird der Günstling des Grafen Olivarez und ist vom Glücke so begünstigt, daß er in noch glänzenderen Verhältnissen als vorher nach Lirias zurückkehrt.

Die Komposition des Romans ist kunstlos. Seine Abrundung und Einheit erhält er allein durch das Ich, das seine eigenen Erlebnisse und Begebenheiten vorträgt. Anfang und Ende bilden Jugend und Alter; dazwischen ist viel Platz für mannigfache Episoden, romantische Novellen (die „Heirat aus Rache", IV, 8) oder für die Abenteuer eines Landstreichers (Don Rafael im fünften Buche). Stammt der Roman in Plan, Anlage und Ton, zum großen Teil auch in Ausführung und Einzelerfindung aus dem spanischen Schelmenroman, so hat Le Sage doch glücklicherweise das Gegengift moralischer Betrachtungen seiner Vorbilder nicht verabreicht, sondern er überläßt es dem Genießenden selbst, aus dem bunten Abenteuergewebe die Lehre zu ziehen. Daß der Erzählung idealer Schwung und sittliche Erhebung fehlt, ist ästhetisch entschieden ein

Gewinn. Was kann man von einem Burschen wie Gil Blas, wenn er sich nicht zieren will, anders erwarten als eine höfische Bedientenmoral? Im allgemeinen wird unser sittliches Urteil zurückgehalten durch die Teilnahme, mit der wir den Fortschritten eines Menschen folgen, den Glück und Geschicklichkeit in der Rennbahn des Lebens vorwärts bringen: das allmähliche Emporkommen von Stufe zu Stufe hat einen eigenen Reiz bei diesem Robinson des Weltlebens, der ein Zeitgenosse des anderen Robinson (1719) war. Bei „Gil Blas“ ist der Stoff die Hauptsache: das Geschehen selbst, der bunte Wechsel äußerlich uns nahetretender Gestalten und Thatsachen, die manchmal abenteuerlich sind, aber am Boden der Wirklichkeit haften, die in eine bestimmte Zeit fallen und an bestimmte Örtlichkeiten gebunden sind: es ist der Abenteuerroman im Rahmen der Wirklichkeit. Daß die ganze Geschichte nicht tiefer auf das Gemüt wirkt, mag man dem Mangel ethischen Gehalts und psychologischer Entwickelung oder der allzu großen Fülle der Gestalten und Ereignisse oder der Kunstlosigkeit der Komposition zur Last legen, jedenfalls ist „Gil Blas“ eines der unterhaltendsten Bücher, die je geschrieben wurden. Der französische Gehalt in sittengeschichtlicher Beziehung ist im ganzen geringer, als vielfach angenommen wird. Le Sage vergißt mitunter den spanischen Schauplatz, um seinen persönlichen Gefühlen über die Pariser Komödianten Luft zu machen; er verspottet die Ärzte und denkt dabei an bestimmte Pariser Doktoren, seine Satire zielt auch auf litterarische Größen seiner Zeit und auf den Hof. Aber im ganzen heben sich die Schilderungen von spanischem Grunde ab. Obgleich der Picaro ein spanischer Charakter war und das Günstlingswesen am Hofe Philipps III. und Philipps IV. in üppiger Blüte stand, so wußte man doch, daß auch in Frankreich die Domestikenlaufbahn zu den höchsten Ehren führte. Vor allem besteht der nationalfranzösische Charakter des Werkes in der Darstellung. Le Sage schreibt die klare, einfache, gewählte Sprache des „großen Jahrhunderts“. Gauner- und Bedientenstreiche, Liebschaften von Kammerzofen und Theaterprinzessinnen nehmen einen großen Raum im Buche ein, trotzdem bleiben Sprache und Darstellung immer anständig, und bedenkliche Vorgänge werden so zurückhaltend geschildert, daß ein harmloses Gemüt für ganz unverfänglich halten könnte, was den Blick in einen Abgrund von Liederlichkeit und Ehrlosigkeit eröffnet. Die Erzählung hat etwas Dramatisches: Monologe, Gespräche oder Handlung, wenig Beschreibung, keine Naturschilderung, wenig Lokalfarbe; daher hat man sagen können, es werden französische Sitten unter spanischen Namen und Verhältnissen, oder umgekehrt geschildert, denn Le Sage hat im Sinne des Klassizismus vornehmlich Interesse für das vernunftbegabte Wesen.

Le Sage ist dem Abenteuerroman treu geblieben. Außer Bearbeitungen spanischer Romane verfaßte er noch ein selbständiges Werk, worin er seinen Abenteurer nach Neuspanien (Meriko) begleitete, den „Bakkalaureus von Salamanka“ (le Bachelier de Salamanque ou les mémoires de Don Quérubin de la Ronda. 1736). Auch in den „Abenteuern des Chevalier de Beauchesne“ (les Aventures du Chevalier de Beauchesne), einem echten Flibustierroman, blieb er auf demselben Erzählungsgebiete. Die Romane Le Sages fanden bei seinen Zeitgenossen keine höhere litterarische Würdigung. Derartige Hervorbringungen galten als etwas Untergeordnetes. Le Sage fand keinen Zutritt zu den akademischen und vornehmen Kreisen; er schrieb für seinen Lebensunterhalt, aber zwei seiner zahlreichen Werke, „Gil Blas“ und die Komödie „Turcaret“, sind unvergessen geblieben, während von mancher litterarischen Größe, die sich neben ihm blähte, die Nachwelt nichts mehr weiß.

4. Die dramatische und die lyrische Dichtung.

Da ein tragischer Erfolg immer das größte litterarische Ansehen verschaffte, und da die französische Tragödie in der klassischen Form die Produktionslust der Mittelmäßigkeit ungemein reizte, fehlte es Corneille und Racine nicht an Nachfolgern. Die einen hielten sich mehr an das Heldenhafte, die anderen mehr an das Sentimentale. Den Vorzug behielt für die Stoffwahl immer noch das Altertum. Selten war ein Vorwurf aus der neueren Geschichte erfolgreich, wie La Mottes „Ines de Castro" (1723). Sonst transponierte man lieber die Begebenheit ins Altertum. Nach Campistron (vgl. S. 478) waren Antoine de la Fosse (1659—1708) mit seinem „Manlius" (1698), Joseph François Duché (1668—1704) mit seinem „Absalom", Bernard de Longepierre (1659—1721) und La Grange-Chancel (vgl. S. 478) die angesehensten tragischen Dichter, bis Prosper Jolyot de Crébillon (1674—1762) aus Dijon sie mit seinen furchtbar pathetischen Tragödien in den Schatten stellte. Seine Stücke: „Idomenée" (1705), „Atrée et Thyeste" (1707), „Electre" (1708), „Rhadamiste et Zénobie" (1711), „Xerxès" (1714), „Sémiramis" (1717) und „Pyrrhus" (1726) tragen antike Namen, aber die überlieferten einfachen Fabeln stattete der Dichter mit neu ersonnenen Schreckensthaten und romanhaften Verwickelungen ganz reichlich aus; überraschende und gräßliche Situationen, Charaktere von wundervollem Heldensinn, von leidenschaftlicher Raserei oder eifersüchtiger Wut, kühne und starke Reden verschafften diesen Dramen bei den Zeitgenossen eine nachhaltige und ergreifende Wirkung und dem Dichter den Beinamen des „Schrecklichen" (Terrible).

Auch Houdar de La Motte (1672—1731) war ein angesehener tragischer Dichter. Er verfaßte die Tragödien „Die Makkabäer" (1722), „Romulus" (1722), „Ines de Castro" (1723) und „Œdipe" (1726). Seit dem „Cid" soll die französische Bühne keinen Erfolg gehabt haben, der dem der „Ines" glich. Das Stück wirkte in Stoff und Darstellung — selbst die Kinder der unglücklichen Mutter erschienen auf der Bühne — vornehmlich durch Erregung von Rührung und Mitleid. In den Abhandlungen zu seinen Tragödien bekämpfte La Motte die Einheiten von Ort und Zeit, und obgleich früher Vernunft und Wahrscheinlichkeit für die Begründung dieser Regeln hatten herhalten müssen, gelang jetzt der Beweis des Gegenteils mit ihrer Hilfe ebensogut. Eingeschränkt auf der einen Seite durch die Poetik, auf der anderen durch das gesellschaftliche Vorurteil und Herkommen, war die französische Tragödie eine Darstellung vorzeitlich entlegener Handlungen und Personen geworden, die ihre ideale Ausprägung nach dem Gesetz der Poetik und nach Brauch und Sitte der vornehmen Mitwelt erhielten. Ließ man die Ansprüche des einen Teiles fallen, so fielen auch die des anderen, und der Geist, der die Schranken der gelehrten Form durchbrach, mußte sich auch dem Banne höfisch zubereiteter Konflikte, Charaktere und Ausdrucksweisen entziehen. Damit hätte eine Umwälzung begonnen, die La Motte, der Schöngeist des großen Jahrhunderts, weder herbeiführen konnte noch wollte. Auch der in der Abhandlung zum „Ödipus" gemachte Versuch, zu zeigen, daß in der Tragödie die Prosa dem Verse vorzuziehen sei, da die metrischen Regeln den Gedankenausdruck oft beeinträchtigten und überhaupt der Wahrscheinlichkeit zuwiderliefen, fand wenig Anklang. Nachdem die französische Tragödie einmal zu einer stilisierten Nachahmung konventionellen Lebens geworden war, hätte die Wahl einer Ausdrucksform, die der lebendigen Wirklichkeit näher stand als der Vers, einen Mißklang in die Harmonie des Ganzen gebracht. Der Vers wurde von Voltaire in der Vorrede zur zweiten Ausgabe seines „Ödipus" (1729) ebenso wie die drei Einheiten mit den hergebrachten Gründen gegen La Motte in Schutz genommen, aber in maßvoller und



1

2

Französisches Komödiantenleben.

1 Eine Vorstellung französischer Schauspieler, nach Watteaus Gemälde „Les comédiens français" (um 1718). — 2 Die Vertreibung der italienischen Schauspieler aus Paris (1697), nach Watteaus Gemälde „Le départ des comédiens italiens" (um 1718).

liebenswürdiger Weise, denn Voltaire hatte Ursache, den Freund Fontenelles und der Frau von Lambert, in deren Salon die Hälfte der Akademiker gemacht wurden, nicht zu verletzen. La Motte schrieb noch eine Antwort an Voltaire (1730), starb aber bald darauf. Er hinterließ den Ruf des liebenswürdigsten Charakters unter den Schriftstellern seiner Zeit.

Viel mehr wirkliches Leben regt sich auf der komischen Bühne. Der würdigste Erbe von Molières Kunst ist Jean François Regnard (1655—1710; s. die Abbildung, S. 516), wie sein großer Vorgänger ein Pariser Kind. Er genoß eine gute Erziehung und erbte nach dem Tode seines Vaters ein ansehnliches Vermögen. Auf einer Seereise von Italien nach Frankreich wurde er Gefangener der Korsaren von Algier (1678). Dies Erlebnis gab ihm nach seiner Auslösung einen kleinen Roman ein: „Die Provenzalin" (La Provençale). Nach einer großen Reise, die ihn bis nach Lappland und ans Nordkap führte, kaufte sich Regnard 1683 eine Stelle als Rentmeister und lebte teils in Paris, teils auf seinem Landsitz Grillon bei Dourdan als begüterter Weltmann ganz seinen Neigungen zu heiterem Lebensgenuß und litterarischer Beschäftigung. In Grillon verfaßte er die Beschreibung seiner Reisen und die meisten seiner Theaterstücke, mehr zu seinem Vergnügen denn als berufsmäßiger Bühnendichter. In den letzten zwanzig Jahren seines Lebens versorgte er sowohl die französische wie die italienische Bühne in Paris (s. die beigeheftete Tafel „Französisches Komödiantenleben"). Für die „Italiener" war sein Mitarbeiter Dufresny (Charles Rivière, 1655—1724). Nach Molières Tode war die italienische Bühne (1674—80 in der Rue Fossés des Nesle, dann im alten Hôtel de Bourgogne, Rue Mauconseil) zu einer französischen Bühne geworden, wobei die alte Stegreifkomödie ganz aufgegeben worden war. Dem „Théâtre français" machte dieser Wettbewerb Mißvergnügen, als Lustspieldichter wie Regnard, Dufresny und Florent Carton Dancourt (1661—1725) für die „Italiener" arbeiteten. Die Besonderheit dieser Bühne war die Lokalposse, in der die Prosa den Vers verdrängte, und in der man sich ziemlich frei über Vorgänge und Gestalten des Pariser Stadt- und Gesellschaftslebens lustig machte. Regnards erstes Stück, die „Ehescheidung" (le Divorce. 1688), war ein komischer Eheprozeß mit einer Parodie der Gerichtsverhandlungen, und andere ausgelassen lustige Stücke aus Regnards Feder folgten ihm: „Hoffen und Harren" (Attendez-moi sous l'orme, 1694), der „Jahrmarkt von Saint-Germain" (la Foire de Saint-Germain), die „Ägyptischen Mumien" (les Momies d'Égypte, 1696). Bald darauf (1697) wurde das Theater geschlossen, entweder wegen der „Zimperlichen" (Fausse Prude), die man auf Frau von Maintenon bezog, oder weil überhaupt die Ungebundenheit dieser Bühne nicht mehr geduldet werden sollte. Regnard schrieb nun seine „höheren Komödien", auf denen sein litterarischer Ruhm vorzüglich beruht: den „Spieler" (le Joueur, 1696), den „Zerstreuten" (le Distrait, 1697), „Démocrite" (1700), „les Ménechmes" (1705) und den „Universalerben" (le Légataire universel, 1708).

Neue Charaktere hat Regnard kaum geschaffen. Liebhaber wie bei Molière, Glücksritter wie Dorante im „Bürgeredelmann", Provinzbewohner wie Herr von Pourceaugnac, alte und junge Koketten, verschmitzte Diener und Zofen sind Regnards Lieblingsgestalten. Den „Zerstreuten" kann man kaum als neuen Charakter gelten lassen, denn ein reich ausgeführtes Vorbild hierzu war La Bruyères Menalkas. Im „Spieler" scheint ein Laster, dem man in jener Zeit gerade in der vornehmen Gesellschaft frönte, den Gegenstand der Satire zu bilden. Aber Regnards „Spieler" ist eigentlich eine Liebeskomödie, deren Held die Geliebte durch seine Spielsucht verliert. Der „Universalerbe", das Meisterwerk und vielleicht die unterhaltendste Komödie Regnards, ist in sittlicher Hinsicht am wenigsten vorwurfsfrei und ein Beispiel dafür, mit welcher

Ungezwungenheit man sich jetzt auf der Bühne über sittliche Bedenken hinwegzusetzen wagte. Die Komödien Regnards stellt ihr mangelnder sittlicher Gehalt neben die Romane Le Sages. Regnard ist ein guter Gesellschafter, der ohne Hintergedanken die Sachen von der heiteren Seite nimmt und das übrige auf sich beruhen läßt. Die hübschen und lustigen Einfälle, die treffenden Charakterbilder, die ungezwungene Natürlichkeit der Gesprächsführung, der Glanz des Stils, eine selbst Molière übertreffende Meisterschaft in der Handhabung des Verses, alles dies macht die Originalität seiner Komödien aus, in denen sich weder eine philosophisch angelegte Natur noch ein besonders scharfer Beobachter offenbart.

Jean François Regnard. Nach dem Stich von Tardieu (Gemälde von Hiazynthe Rigaud), in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 515.

Dancourt, dessen Stücke in die Jahre 1685 bis 1718 fallen, ist ziemlich unabhängig von Molière. Er bringt das „Gelegenheitsstück“ (pièce de circonstance ou d'actualité) noch mehr in Mode, als dies schon einige Zeitgenossen Molières gethan hatten. Sucht ein Italiener die Pariser mit einer schwindelhaften Verlosung anzuführen, so schreibt er seine „Loterie“ (1697), erläßt der König ein strenges Gesetz gegen die Spielsucht, so erscheint die „Verzweiflung der Spielerinnen“ (la Désolation des Joueuses, 1687); als Le Sages „Hinkender Teufel“ Modebuch wird, bringt Dancourt den „Diable boiteux“ (1707) auf die Bühne, und die Heimkehr der Offiziere in die Winterquartiere begrüßt er mit der „Rückkunft der Offiziere“ (le Retour des Officiers, 1697). In anderen Stücken macht er Anläufe zur Darstellung der Sitten der Pariser bürgerlichen Gesellschaft, wie in den „Bürgerinnen von Stande“ (les Bourgeoises de Qualité, 1700), dem „Neugierigen von Compiègne“ (l'Indiscret de Compiègne, 1698), den „Pariser Kindern“ (les Enfants de Paris, 1704) und den „Börsenspekulanten“ (les Agioteurs, 1710). La Bruyère hatte eben in seinen „Charakteren“ gezeigt, wie unbegrenzt die Fülle menschlicher Eigentümlichkeiten sei, Dancourt lernte von ihm, in seinen Stücken nicht typische Charaktere, sondern Einzelwesen mit allen ihren zufälligen Eigenschaften zu schildern.

Die bedeutendste Sittenkomödie dieses Zeitalters ist Le Sages „Turcaret“ (1709). Der Dichter hatte zuerst spanische Stücke von Rojas und von Lope de Vega für die französische Bühne bearbeitet. „Turcaret“ dagegen ist sein einziges größeres Originallustspiel von dauernder Wirkung. Der Held repräsentiert den Einfluß des Geldes auf die gesellschaftlichen Sitten. Daß der durch Geldgeschäfte erworbene Besitz auch früher Ansehen und Einfluß verlieh, ist selbstverständlich; aber daß die Finanzmänner als solche in der Gesellschaft eine Rolle spielten, war neu, und man wurde erst seit dem Ende des 17. Jahrhunderts darauf aufmerksam. Das Geld ist der König, dem sich auch die Macht des Blutes, der Adel, beugt: in der Darstellung dieses Gedankens verwirklicht Le Sage die Idee der Sittenkomödie.

Turcaret, ein reicher Finanzmann von geringer Herkunft und schlechter Erziehung, ist in das Netz einer Baronin, der Witwe eines Obersten, gegangen. Deren Zofe Marine ist ungehalten darüber, daß alles, was ihre Herrin von Turcaret erbeutet, ihrem Geliebten, dem Chevalier, und seiner Spielwut geopfert wird: sie verrät dem Finanzmann die Intrigue der falschen Frau. Wütend stürmt Turcaret zur Baronin, zerschlägt bei ihr Spiegel und Porzellan, wird aber wieder begütigt, als ihm die Baronin seinen Ring zeigen und ihn von der Unschuld ihres Verhältnisses zum Chevalier überzeugen kann. Ein Abendessen im Hause der Baronin soll ein Versöhnungsfest werden. Hierzu verspricht sich auch ein Marquis mit einer albernen Provinzgräfin einzustellen. Aber als die Gesellschaft versammelt ist, gibt sich jene vorgebliche Provinzgräfin als Turcarets Frau zu erkennen. Die beiden adligen Hochstapler haben das Nachsehen, da Turcaret gleich darauf wegen Unterschleifs ins Gefängnis abgeführt wird; die Schelme geringer Herkunft, der Lakai Frontin und die Zofe Lisette, behalten ihre Beute und sind die Gewinner.

Im „Turcaret" sorgen wie im „Gil Blas" Spitzbuben und „betrogene Betrüger" für die Unterhaltung des Zuschauers. Das Interesse der Handlung machen die Szenen und Episoden aus, die das Leben und Treiben des Finanzmannes schildern, denn in ihnen liegt so viel komische und satirische Wahrheit, daß die Komödie den Charakter eines Sittenbildes erhält. Die Darstellung einer solchen verlotterten Gesellschaft auf der Bühne wirkte natürlich viel stärker satirisch als in einem Romane. Es ist darum gar wohl glaublich, daß die Steuerpachter Le Sage eine bedeutende Summe (100,000 Livres) angeboten haben, damit er sein Stück vor der Aufführung zurückzöge.

Unmittelbare Nachfolge hat Le Sage auf dem Gebiete der Sittenkomödie nicht gefunden. Da ihm selbst das Hoftheater wenig Gewinn brachte, arbeitete er fleißig für die Jahrmarktsbühne. Auf den im Winter und Herbst abgehaltenen Jahrmärkten von St.-Germain und Saint-Laurent suchten Pariser, Provinzbewohner und Fremde sich zu belustigen. Nachdem das italienische Theater geschlossen worden war, fingen die „Marktspieler" (Forains) an, Stücke der „Italiener" auf die Bühne zu bringen. Die Schauspieler des französischen Theaters ließen dies polizeilich verbieten. Um das Verbot zu umgehen, führten die Marktspieler jetzt einzelne Szenen und Possen auf. Nun wurden alle Schaustellungen streng untersagt, worin „Dialog" vorkam (1707). Darauf spielte man monologisch: einer der Schauspieler sprach, der andere antwortete pantomimisch, oder einer sprach und ging ab, ein anderer trat auf und antwortete, der erste kam wieder zum Vorschein und so abwechselnd. Aber die Privilegierten riefen aufs neue die Behörden an, rissen die Marktbühnen nieder, zerstörten die Dekorationen und verbrannten sie. Acht Tage später war alles wieder hergestellt, und die Hofschauspieler wurden wegen eigenmächtiger Ausführung eines Urteils zu 6000 Frank Schadenersatz verurteilt. Nun beschwerten sie sich beim Geheimen Rat. Der alte König erließ eine väterliche und strenge Entscheidung, und den „Seiltänzern" wurde noch der letzte Hauch der Rede genommen (1710). Daher schrieben sie nun: papierne Zettel oder Pappdeckel, worauf die Worte der Rolle standen, wurden den Zuschauern vor die Augen gebracht. Verse wurden auf bekannte Melodien gedichtet, gemietete Sänger unter die Zuschauer verteilt, die rechtzeitig ihr Couplet anstimmten. So entstand der Name „opéra comique", worunter man bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus nur ein Bühnenspiel verstand, in dem auch Lieder nach bekannten Melodien gesungen wurden.

Le Sage arbeitete seit 1712 für die Jahrmarktsbühne. Es war keine Erniedrigung für ihn, denn er sagt selbst, daß man in den vornehmen litterarischen Kreisen die beste Komödie, den geistreichsten und muntersten Roman als Schöpfungen, die kein besonderes Lob verdienten, ansah, während das geringfügigste ernsthafte Werk, eine Ode, eine Ekloge, ein Sonett, für den höchsten Erfolg des Menschengeistes geachtet wurde. Sechsundzwanzig Jahre (bis 1738) hat Le Sage für diese Jahrmarktsbühnen geschrieben, deren Verwandtschaft mit der italienischen

Improvisationskomödie die traditionellen Rollen Harlekin, Pierrot, Scaramouche, Doktor und Mezetin offenbar machten. Dazu kamen die Liebhaber und die Soubretten, Väter, Könige, Zauberer und episodische Vertreter der verschiedenen Stände. In diesen Komödien fanden sich bald die Ansätze zur komischen Oper und zur Zauberposse, bald waren es einfache Farcen, „Gelegenheitsstücke", mythologische Schauspiele oder auch Parodien der auf den großen bevorrechtigten Bühnen aufgeführten Stücke. Harlekin ist sehr verwandlungsfähig, er tritt auf als „deutscher Freiherr" (Arlequin baron Allemand, 1712), als König von Serendib, Thetis (1713), Mahommed (1714), Oberst, Orpheus und Bedienter Merlins (1718). Es ist begreiflich, daß die Jahrmarktsspieler auch ihre Gegner und die vornehmen Dichter nicht schonten. Le Sage verspottete selbst Voltaire, der ihm dies nie vergessen hat. Er hatte Mitarbeiter wie Fuselier und d'Orneval. Die Italiener, deren Bühne 1716 wieder eröffnet wurde, verbanden sich mit den „Römern", den Schauspielern des Théâtre français, gegen die Forains und erlangten ein Verbot der Jahrmarktsaufführungen. Aber 1722 wurde der „Komischen Oper" wieder das Auftreten eines sprechenden Schauspielers gestattet, und seit Alexis Pirons (1689—1773) wunderbarem Monolog in drei Akten „Arlequin Deucalion" nahm sie einen neuen Aufschwung. Neben dem gesprochenen Worte verliehen ihr das den Kouplets der modernen Berliner Posse vergleichbare Vaudeville und das Lied (Chanson) große Anziehungskraft, besonders als Charles François Panard (1694—1765) erschien, „der Vater des moralischen Vaudevilles" und unnachahmliche Künstler des Kouplets von nachlässiger Grazie und anständiger Heiterkeit.

Aber auch von vornehmen Poeten wurde die leichtbeflügelte lyrische Dichtung, die poetische Verherrlichung der Freuden der Liebe, des Weins und des Wohllebens, nicht vernachlässigt. Die „Libertins" und „Epikureer" hatten eine Heimat im Temple, der Residenz Vendômes, des Großpriors von Malta. In diesem Kreise wurden als Dichter Chaulieu und La Fare am meisten gefeiert. Guillaume de Chaulieu (1639—1720) betrachtete es als seinen Lebensberuf, „weise die edle Muße einer vernünftig überlegenden Trägheit zu genießen". So dichtet der „französische Anakreon" seine Lieder „im Geschmack des Horaz und des Catull" und sucht das Carpe diem mit einigen ernsten Betrachtungen über Vergänglichkeit und menschliches Elend zu würzen, um den Genuß des Augenblicks um so eindringlicher zu empfehlen. Seine Poesien haben den Vorzug der Aufrichtigkeit und echten Gefühls. Der Marquis Charles Auguste de la Fare (1644—1712) übte dieselbe Lebenskunst wie sein Freund Chaulieu und betrachtete seine Poesien als ein „Geschenk der Natur", eine „Unterhaltung seiner Mußestunden". Auch seine Verse sind nachlässig, graziös und leichtfertig, und da man in zopfiger Art einen modernen Dichter mit einem alten Namen zu kennzeichnen pflegte, so verlangte bei dem Tode La Fares nach dem Zeugnis Chaulieus Apoll, „daß mit Catull Horaz den Trauerzug anführe und Ovid Blumen auf den Sarg werfe, wie er es einst am Scheiterhaufen Tibulls gethan habe".

In der höheren lyrischen Dichtung waren Jean Baptiste Rousseau, eines Schuhmachers, und Houdar de la Motte, eines Hutmachers Sohn, die namhaftesten Künstler in diesem Zeitalter. Rousseau (1671—1741) fand Zugang in die vornehme Gesellschaft, begleitete 1697 den Marschall von Tallard als Sekretär nach England und hatte dann in Paris an dem Finanzdirektor Rouillé einen eifrigen Gönner. Epigramme verschafften ihm zuerst einigen Ruf, während seine dramatischen Versuche keinen Erfolg hatten. Er wandte sich einer Dichtungsart zu, in der es keine großen Vorbilder gab: da der alternde König auf Frömmigkeit hielt und der junge Herzog von Burgund ein aufrichtig gottesfürchtiger Mann war, dichtete er geistliche Oden, brachte die Psalmen Davids in französische Verse und ergötzte so lange die Wüstlinge des Hofes bei ihren

üppigen Abendmahlzeiten durch freche Epigramme und unzüchtige Lieder, bis man ihn wegen einiger giftiger Verse aus Frankreich verbannte (1712). Daß die geistlichen Poesien Rousseaus Spuren von Schwung, Tiefe und Größe zeigen, wo sich der Dichter an seine Vorlagen hält, ist kein Wunder; aber wo sein eigener Geschmack und seine eigene Kunst die kräftigen alttestamentlichen Gesänge meistert, ist seine Dichtung leer, kalt und langweilig.

Als erster lyrischer Dichter Frankreichs wurde Rousseau mehrere Generationen hindurch wegen seiner weltlichen Oden und Kantaten gefeiert. In der Ode wurde Erhabenheit des Inhalts und Schönheit der Form gefordert. Sie war Gelegenheits- und Schuldichtung. Der Dichter mußte sich von der Veranlassung tief ergriffen zeigen und, von einem schönen Wahnsinn erfaßt, über Unbedeutendes und Gleichgültiges bedeutende Worte reden: so meinte man sich aus der Wirklichkeit in ein höheres poetisches Dasein zu erheben. Gründliche Beherrschung der poetischen Sprache, kunstvolle Harmonie (harmonie savante) und „schöne Unordnung" (beau désordre) gehörten zum Wesen der Ode. Die klassische Kritik begründete Lob und Tadel durchaus auf eine Betrachtung des Stils und der Versformen. Unterschiede zwischen den einzelnen Odendichtern wird nur ein feiner Kenner des poetischen Stiles aufspüren, der die Verwendung der verfügbaren und vorgeschriebenen rednerischen Mittel auf ihre Angemessenheit zu beurteilen versteht. Dieser muß es wissen, ob ein mehr oder weniger gut ausgebildeter Geschmack den Poeten vor Übertreibungen bewahrt hat, und ob sich in der Dichtung „Adel" (noblesse) und „Erhabenheit" (sublimité) mit Klangschönheit zu einem reizenden Kunstwerke verbinden. Rousseau schrieb auf die Geburt des Herzogs von Brétagne, auf den Tod des Prinzen Conti, über den Bürgerkrieg in der Schweiz (1712) „politische" Oden, auf den Grafen von Luc, der dem verbannten Dichter in der Schweiz Schutz gewährte, und auf andere Gönner „persönliche" Oden, aber wenn er auch von der Wirklichkeit ausgeht, immer hat er es eilig, den Beziehungen auf das Leben und die Gegenwart zu entfliehen, um seinen Gedanken durch ein fremdes Prunkkleid mythologischer Bilder, Vergleiche und Umschreibungen Erhabenheit und poetische Weihe zu verleihen. So folgt er Pindars Spuren, und dazu bedarf es der „Nachtwachen", der „Arbeiten", die schwache Seelen mit Staunen erfüllen. Rousseaus Dichtungsweise ist durchaus schulmäßig; eigene Gedanken besitzt er nicht. In dem Gedicht auf den Herzog von Brétagne schöpft er z. B. in der achten, neunten und zehnten Strophe aus Virgil, Jesaias und dem zweiten Briefe Petri.

Auch La Motte (vgl. S. 514) gebrauchte seine Gaben in der lyrischen und epischen Dichtung. So verfaßte er Oden, Eklogen, Fabeln (1719) und eine Bearbeitung von Homers „Ilias" (1708—20). Seine Schöpfungen pindarischen und anakreontischen Stiles wurden, als sie der Dichter, der ausgezeichnet las, in den Salons vortrug, beifällig aufgenommen, aber im Druck (1709) fand man sie kalt, trocken und erkünstelt. La Motte liebte es, ästhetische Fragen zu erörtern. In einer „Abhandlung über die Poesie" (Discours sur la Poésie, 1709) brachte er zuerst zur Sprache, was er in späteren Aufsätzen ausführlicher begründete: daß es nicht der Zweck der Dichtung sei, moralisch zu wirken, sondern durch Nachahmung zu gefallen, daß die Autorität der Alten und die aus ihren Werken gefolgerten Regeln nicht blind anzunehmen seien, und endlich, daß die Modernen eher zur Vollkommenheit gelangen könnten als die Alten, da sie an diesen Muster besäßen, die Griechen und Römer hätten entbehren müssen. Die „Ilias" lernte La Motte aus der französischen Übersetzung der Frau Dacier (1711) kennen und versuchte dann in der Selbstzufriedenheit schöngeistiger Bildung des 18. Jahrhunderts daraus eine Dichtung herzustellen, wie sie Homer, wäre er ein Zeitgenosse Ludwigs XIV. gewesen, hätte schreiben

mussen. Das Unmanierliche, Unheroische, Unwürdige, Unritterliche der Götter und Helden, das Unedle mancher Vergleiche, das Überflüssige, Hemmende, die Wiederholungen in der Erzählung, kurz alles, was unvernünftig und unfein war, wurde weggelassen und ausgemerzt, die Handlung straffer zusammengefaßt; es war, als sollte die klassische epische Theorie ad absurdum geführt werden. Denn die Forderungen La Mottes in der Abhandlung, womit er seine „Ilias" einführte (1714), stimmten mit Boileaus Lehren überein (Art. poet. III, 160–308). La Motte legte nur den Maßstab des Klassizismus an, wenn er zahlreiche „Fehler" neben vielen „Schönheiten" bei Homer entdeckte. Bei Anna Dacier, der unbedingten Verehrerin Homers, war die Befangenheit der Auffassung so groß, daß sie ganz naiv sagte: „Die ‚Ilias' ist der regelmäßigste und symmetrischste Garten, den es je gegeben hat. Herr Le Nôtre, der in seiner Kunst der erste Mann der Welt war, hat nie in seinen Gärten eine vollkommenere und bewundernswertere Symmetrie beobachtet als Homer in seiner Dichtung." La Motte gewann gegen Frau Dacier (Sur les causes de la corruption du goût, 1714) schon allein durch die höfliche und witzige Form seiner Antwort in den „Betrachtungen über die Kritik" (Réflexions sur la Critique, 1715) das schöngeistige Publikum der Salons und der Cafés für seinen Standpunkt. Der Kampf zwischen den beiden Hauptgegnern endete mit einem Versöhnungsmahl, „wo man auf die Gesundheit Homers trank und alles gut ablief" (Frau von Staël, Mémoires, 77, 485). Man überließ es den Pedanten, die Alten zu verteidigen, der kritische Geist, der sich überall regte, konnte auch diese Autorität, die vermeintliche Grundlage der eigenen Kunstlehre und Übung nicht unangetastet lassen, aber ihr sanftes Joch hatte doch die Entwickelung eines selbständigen Klassizismus nicht verhindert, und zur Aufklärung anderer als ästhetischer Fragen sollte seit Bayle und Montesquieu die Macht der Vernunft und die fortschreitende Vervollkommnung der Bildung gebraucht werden.

XV. Die Zeit Ludwigs XV. bis zum Frieden von Aachen (1725—1750).

1. Politiker, Geschichtschreiber und Moralisten.

Schon in den „Persischen Briefen“ mußten es die umfänglichen geschichtlichen, staatsrechtlichen und ökonomischen Betrachtungen als die Ansicht des Verfassers erscheinen lassen, daß ein befriedigender sittlicher Zustand nur möglich sei in einem gesunden, auf Freiheit und Selbstbestimmung begründeten Staatswesen, und als Montesquieu sich nach Veröffentlichung seiner Erstlingsschrift in Paris aufhielt, fand seine Überzeugung unter verwandten Geistern reiche Nahrung. Etwa zwanzig Staatsmänner, Richter, Gelehrte und Schriftsteller bildeten eine Gesellschaft und fanden sich beim Abbé Alary zusammen, der im Hause des Präsidenten Hesnault im Zwischenstock wohnte. Zu diesem Kreise (Club de l'entresol) gehörten unter anderen der menschenfreundliche Abbé Charles de Saint Pierre (1658—1743), der Verfasser verschiedener politischer Reformschriften (La Polysynodie, 1718), und der Marquis von Argenson (1694—1757), der von 1744—47 Minister des Auswärtigen war. Seine „Betrachtungen über das ehemalige und gegenwärtige Regierungssystem in Frankreich“ (Considérations sur le gouvernement ancien et présent de la France) waren seit 1739 handschriftlich verbreitet. D'Argenson will die Schranken, die der Adel zwischen Volk und Königtum aufgerichtet hat, niederreißen und das Königtum durch Befreiung und Stärkung des Volkes kräftigen; er denkt sich ein Gemeinwesen, über das ein König herrscht, ohne Adelsvorrechte und käufliche Ämter, mit gleichmäßiger Verteilung der Steuern und Umlagen und mit Provinzialverfassungen. Montesquieu schrieb für den Klub in der seit Fontenelle beliebten Gesprächsform die Abhandlung „Sulla rechtfertigt seine Politik vor dem Philosophen Eukrates“ (Dialogue de Sylla et d'Eucrate). Er nahm 1726 seine Entlassung als Parlamentspräsident, um seine Zeit einem Werke über die Gesetzgebung zu widmen. Nachdem er in die Akademie aufgenommen worden war (1725), begab er sich zur Erweiterung seines politischen Gesichtskreises ins Ausland. In London wohnte er bei Chesterfield und verkehrte mit hervorragenden Staatsmännern und Schriftstellern, wie Walpole, Swift und Pope. Nach anderthalbjährigem Aufenthalt in England kehrte er nach Frankreich zurück. Die etwas unbestimmten republikanischen Ideale der „Persischen Briefe“ waren in England zurückgedrängt worden von einer unbefangenen Würdigung der realen geschichtlichen Mächte. Das Geschichtsstudium nahm damals einen Aufschwung. Charles Rollin (1661—1741), seit 1720 Rektor der Universität Paris, hatte in seiner zur Verbesserung der höheren Jugenderziehung geschriebenen Abhandlung

(Traité des études, 1726—31) die Wichtigkeit des Geschichtsunterrichts hervorgehoben und selbst eine „Alte Geschichte“ (Histoire ancienne, 1730—38, 13 Bde.) verfaßt, als deren Fortsetzung eine „Römische Geschichte“ folgte (Histoire romaine, 1738). Montesquieu kannte und bewunderte Rollin als Geschichtschreiber und Schriftsteller. Ihn selbst zog vornehmlich das römische Staatswesen an. Befruchtend wirkte auf ihn die Schrift Saint-Evremonds (vgl. S. 502) über die „verschiedenen Geistesrichtungen der Römer“, und selbstverständlich las er auch Machiavellis Schrift über Livius und die römischen Geschichtschreiber. Aus diesen Studien entstanden die „Betrachtungen über die Ursachen der Größe der Römer und ihres Verfalles“ (Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence, 1734).

Indem Montesquieu die ganze politische Geschichte Roms in ihrem inneren Zusammenhange durchläuft, versucht er zu zeigen, daß es die allgemeinen Ursachen und Bedingungen, sowohl im geistigen wie im natürlichen Sinne, sind, die die Geschicke jedes Reiches bestimmen; alles Geschehen ist von diesen Bedingungen abhängig. Die Erkenntnis dessen, was die politische Größe einer Nation ausmacht, ist das Hauptergebnis seiner sich zu wissenschaftlicher Geschichtsbetrachtung erhebenden Schrift. Sie bekämpft das Vorurteil, daß äußere Zufälligkeiten, daß Helden, glänzende Herrscher, Eroberer die Macht und Größe eines Staates allein vollbringen, sie gibt den „organischen Kräften“ jenen Anteil, der ihnen gebührt. Wirkte sie aber befruchtend auf die Geschichtschreibung, so hatte sie doch auch den politischen Zweck, darzulegen, daß die uneigennützige Liebe zum Vaterlande und das Bewußtsein eigener Kraft ein Volk groß mache, die Aufgabe der eigenen Rechte an die Willkürherrschaft aber den Untergang herbeiführe.

In Frankreich scheint man in den tonangebenden Salons die Bedeutung des Buches wenig erkannt zu haben: man fand sich wohl mit dem Witzwort ab, die „Persischen Briefe“ seien die Größe, die „Betrachtungen“ der Verfall Montesquieus. In den folgenden zehn Jahren beschäftigte Montesquieu sein Hauptwerk „Vom Geist der Gesetze“ (De l'Esprit des Lois, 1748). Der Grundgedanke war schon im Titel ausgesprochen: Montesquieu wollte seine Grundsätze „aus der Natur der Dinge entwickeln“.

Der Staat ist nichts willkürlich Gesetztes, sondern natürlich geworden und notwendig. Die Gesetze sind geschaffen, um das Gleichgewicht zwischen den verschiedenen Kräften in der menschlichen Gesellschaft zu erhalten; zur Wahrung der Gesetze ist die staatliche Gewalt nötig, die Verschiedenheit der natürlichen Bedingungen, unter denen die Menschen leben, verlangt Verschiedenheit der gesetzlichen Einrichtungen, die Ausdehnung der bewohnten Erde verschiedene Staaten. Für die drei staatlichen Grundformen ergeben sich die in ihrem Wesen liegenden Grundsätze. Das Prinzip der Republik ist die bürgerliche Tugend, das der Monarchie die Ehre, das der Despotie die Furcht. Unter Tugend versteht hier Montesquieu die uneigennützige Liebe der Bürger zu den Gesetzen und zum Vaterlande. Die Erziehung muß in der Republik dahin wirken, „eine fortwährende Bevorzugung des öffentlichen Interesses vor dem eigenen zu erzeugen, alle besonderen Tugenden bestehen nur in dieser Bevorzugung“. In der Monarchie ergibt sich aus ihrem Lebensprinzip als Ziel der Erziehung die Erweckung des Ehrgefühls. Jede Staatsform kann sich verschlechtern durch die Übertreibung ihrer Prinzipien, die Republik geht zu Grunde durch Übertreibung des Gleichheitssinnes, die Monarchie dadurch, daß „ein Fürst alles auf sich bezieht und den Staat in seine Hauptstadt, die Hauptstadt an seinen Hof ruft, den Hof von seiner Person abhängig macht“. Das gemeinsame Gesetz aller gemäßigten Regierungsformen ist die bürgerliche Freiheit, die jeder Bürger genießen soll: die Fähigkeit des Bürgers, alles thun zu dürfen, was die Gesetze erlauben. Der Gesetzgeber aber soll die natürlichen Anlagen des Volkes mit berücksichtigen und selbst Vorurteilen, Leidenschaften und Mißbräuchen Rechnung tragen. Montesquieu mußte auch von der Religion sprechen, da sie einen Teil der Gesetzgebung bildet; doch betrachtet er sie als Staatsmann nur „in Rücksicht auf das Gute, das man aus ihr für den bürgerlichen Zustand erzielt“. Montesquieu verteidigt die Duldung. Er begründet den Staat auf menschliche Gesetze und Einrichtungen, aber er rechnet mit den vorhandenen Mächten: „Der Staatsmann und Gesetzgeber kann den Glauben nicht ignorieren und ihn nicht vernichten wollen. Weil die Religion gemißbraucht worden ist, soll man nicht vergessen, was sie Gutes gewirkt hat. Die christliche Religion hat für die Gesetzgebung der Einzelstaaten und für den Verkehr der Völker untereinander gewisse sittliche Grundlagen geschaffen, die von ungemein wohlthätiger Wirkung gewesen sind.

Aber es ist die Aufgabe der Religion nicht, Gesetze zu machen: „Die menschlichen Gesetze, die zum Geiste sprechen sollen, mögen Vorschriften geben, keine Ratschläge: die Religion, die zum Herzen sprechen soll, muß viele Ratschläge geben und wenige Vorschriften."

Montesquieu hat die naturwissenschaftliche Methode in die Staatslehre eingeführt; nicht das unmögliche Bild einer vollkommenen Gesellschaft oder Verfassung wollte er entwerfen, sondern die natürlichen und geschichtlichen Bedingungen der Gesetzgebung und der Entwickelung eines Volkes und Staates darlegen.

Den „Philosophen" war es unfaßbar, daß Montesquieu so viel Nachsicht zeigte „gegen ein barbarisches Chaos von Gesetzen, das die Gewalt aufgerichtet hat, nur die Unwissenheit achtet, und das sich immer der guten Ordnung der Dinge widersetzen wird" (Voltaire). Montesquieu liebt die alte Monarchie und verteidigt vieles, was mit ihr zusammenhängt: die Vorrechte des Adels, die bevorzugten Stände, selbst die Käuflichkeit der Ämter. Voltaire fand dies schmachvoll. So bemerkenswert und fruchtbar für die Kritik der Gesetzgebung die geschichtliche Auffassung Montesquieus ist, seine Induktion beruht weder auf tiefen noch auf umfassenden und wissenschaftlich wohlbegründeten geschichtlichen Kenntnissen. Sie ist unvollständig, Erfahrung und Beobachtung reichen für die oft vorschnell gefolgerten, dogmatisch gefaßten Sätze nicht aus. Aber das Prinzip ist wichtig: daß man die Natur der Thatsachen für die Entwickelung der Grundsätze bestimmend sein lassen muß, nicht die reine Vernunft. Montesquieu war weit davon entfernt, die Monarchie Ludwigs XV. zu loben: ihr damaliger Zustand erschien als eine Folge der Entartung ihres Grundprinzips. Wie das französische war das englische Königtum germanischen Ursprungs. Aber England besaß eine monarchische Verfassung, „deren unmittelbarer Zweck die Freiheit war". Dabei fragt es sich gar nicht, ob es selbst gegenwärtig im Genuß dieser Freiheit ist oder nicht: es genügt, daß sie durch seine Gesetze sichergestellt ist. Dieses „schöne System", die Vereinigung von Selbstregierung und Monarchie, „das aus den (deutschen) Wäldern stammt", beruht auf der Teilung der Gewalten. Ob diese Lehre thatsächlich in der englischen Verfassung verwirklicht war, ist zweifelhaft. Praktisch wurde sie von höchster Bedeutung für die Entwickelung des konstitutionellen Staatsrechtes, hat man doch auch in der Revolutionszeit an der Lehre von den drei Gewalten festgehalten, während im übrigen Montesquieus Einfluß durch Rousseaus „Gesellschaftsvertrag" bald zurückgedrängt wurde. Nur die „egalité" der demokratischen Republik entsprach dem französischen Geschmacke, die schonende Rücksichtnahme auf das Bestehende und geschichtlich Gewordene erschien dem „klassischen Geiste" unvernünftig; man verlangte Einheit und Klarheit.

Der „Geist der Gesetze" rief viele Gegenschriften hervor, ganze Bände wurden geschrieben, um die einzelnen Unrichtigkeiten nachzuweisen und zu widerlegen. In einer kurzen und lebhaft geschriebenen „Verteidigung" (Défense de l'Esprit des loix) brachte Montesquieu seine Gegner zum Schweigen, obwohl er die Planlosigkeit der Ausführung und mancherlei geschichtliche Irrtümer nicht in Abrede stellen konnte.

Montesquieu hat durch sein Werk die litterarische Erörterung politischer Fragen stark angeregt. Staatslehre und Ökonomie wurden Angelegenheiten, die jeden „Philosophen" lebhaft beschäftigten. Montesquieu hatte dem Einflusse des Klimas und der physischen Grundlage des menschlichen Daseins ein weitgehendes Übergewicht in der Gesetzgebung und Ordnung des Staatswesens zugestanden; aber er würdigte auch die Bedeutung der sittlichen Mächte: er hatte bei seinen politischen Untersuchungen die Verwirklichung des Humanitätsideales vor Augen. Die hochentwickelte litterarische und gesellschaftliche Kultur Frankreichs führte zu einer Zartheit und

Duldsamkeit in der Beurteilung menschlicher Angelegenheiten, woraus gerade die Auflehnungen und Angriffe gegen kirchliche, politische und gesellschaftliche Übelstände emporwuchsen; die Milderung der Sitten war die Voraussetzung für die großen Erfolge der philosophischen Feldzüge. Pascal hatte den Menschen in seiner ganzen durch die Erbsünde verursachten Verderbtheit bloßgestellt, La Rochefoucauld alle edlen Regungen auf Eigenliebe zurückgeführt, auch La Bruyère hatte wenig Gutes an ihm entdecken können; ein Moralist dieses Zeitalters, Luc de Claviers, Marquis de Vauvenargues (1715—47), suchte dagegen zu zeigen, daß der Mensch der Tugend ebensosehr fähig sei wie der Vernunft, und wendete sich besonders gegen La Rochefoucauld.

Vauvenargues, in Aix geboren, war mit achtzehn Jahren Offizier geworden. Die Anstrengungen und Leiden, die er während des glorreichen Rückzuges der Franzosen von Prag im Winter 1742 erdulden mußte, brachten ihm dauerndes Siechtum. Er nahm 1744 seinen Abschied und verlebte die letzten Jahre seines kurzen Daseins in Paris. Außer seiner „Einführung in die Kenntnis des menschlichen Geistes" (Introduction à la connaissance de l'esprit humain, 1746) ist nach seinem Tode noch einiges aus seinem Nachlasse veröffentlicht worden.

Die „Einführung" enthält Gedanken über die Eigenschaften des menschlichen Geistes, die Leidenschaften und den Unterschied von gut und böse, Reflexionen in der Form von Maximen wie bei La Rochefoucauld und kritische Betrachtungen über die hervorragendsten Schriftsteller des klassischen Zeitalters, endlich Charaktere nach dem Muster La Bruyères.

Eine litterarische Einwirkung der Moralisten des großen Zeitalters auf Vauvenargues ist unverkennbar, nicht bloß in der Form, sondern auch in der unausgesprochenen Polemik gegen La Rochefoucauld und Pascal. Der Widerspruch gegen letzteren zog Voltaire an, der Vauvenargues sogleich lebhaft anerkannte und sein wärmster Freund wurde. Für Pascal lagen die höheren Zwecke des Lebens außerhalb des irdischen Lebens; auch Vauvenargues hat religiöse Anwandlungen („Betrachtung über den Glauben" und „Gebet"), aber Wurzel und Ziel seiner Moral sind weltlich: seine Sittenlehre ist auf das Wirken und Leben in der Welt und mit der Welt berechnet. „Ich glaube", sagte Voltaire, „daß die Gedanken dieses jungen Offiziers ebenso nützlich sind für einen Weltmann, der für die Gesellschaft bestimmt ist, wie die des Helden von Port-Royal es für einen Einsiedler sein könnten, der nur nach neuen Gründen sucht, um das Menschengeschlecht zu hassen und zu verachten." Vauvenargues' Sittenlehre ist eine optimistische Humanitätsmoral. Er will nichts von einer Philosophie wissen, der das Leben nur eine Vorbereitung für den Tod ist: „um große Dinge auszuführen, muß man leben, als ob man niemals sterben würde". Der Tod „drängt" den Weisen „ins Leben zurück und lehrt ihn handeln", sagt Goethe.

Vauvenargues verhilft den Leidenschaften wieder zu einigem Ansehen, nachdem sie die älteren Moralisten als die vergiftete Quelle aller Sünden in Verruf gebracht hatten. Anstatt die Leidenschaften zu ertöten, lenke man sie zu einem heilsamen Ziele. „Man behauptet, daß eine von Leidenschaften freie Seele stark sei, und da die Jugend feurig und thätiger ist als das letzte Lebensalter, hält man sie für einen fieberhaften Zustand und verlegt die Kraft des Menschen in die Zeit seines Verfalles. Der Geist ist das Auge der Seele, nicht ihre Kraft. Die Kraft ist im Herzen, d. h. in den Leidenschaften." Vauvenargues glaubt an einen sittlichen Instinkt des Herzens, der das Gute und Böse erkennt, an eine Sittlichkeit, der die Übung der Tugend ein stark gefühltes Bedürfnis ist.

Bald nach Vauvenargues' Tod erschienen die „Betrachtungen über die Sitten dieses Jahrhunderts" (Considérations sur les mœurs de ce siècle, 1751) von Charles Duclos (1704

bis 1772), die äußerlich erfolgreicher waren als das Werk seines Vorgängers. Duclos, der Sohn eines Hutmachers zu Dinant (Bretagne), kam früh nach Paris in die litterarischen Kreise, die in den Cafés verkehrten, und erlangte durch ein rauhes, Widerspruch liebendes Auftreten den Ruf des offenherzigen und rechtschaffenen Biedermannes. Als Verfasser einer Geschichte Ludwigs XI. war er „historiographe de France“ geworden und trat als Sekretär der Akademie (seit 1755) fest und unerschrocken für die Würde und die Rechte dieser Körperschaft und der Schriftsteller überhaupt ein.

Seine „Betrachtungen“ sind ein in bündiger, gedrängter Sprache geschriebener Überblick über die in der Gesellschaft seiner Zeit herrschenden Stimmungen, Gewohnheiten und äußerlich hervortretenden Erscheinungen. Das Ganze enthält viele, oft epigrammatisch zugespitzte treffende Bemerkungen. Auch seine Kritik erkennt, bei aller Verderbtheit im einzelnen, einen Fortschritt im Sinne der Humanität an. Duclos glaubt, wie Vauvenargues, an die Macht der guten Triebe in der menschlichen Brust: „Das abscheuliche Sophisma von dem ausschließlichen persönlichen Interesse ist von denen ausgedacht worden, die den Vorwurf, den sie selber verdienen, der Menschheit aufwälzen wollten.“ „Um den Menschen besser zu machen, braucht man ihn nur aufzuklären: das Verbrechen ist immer die Folge eines falschen Urteils.“ Duclos redet schon als der wohlwollende Menschenfreund der Aufklärung. Auch er nennt das Gemüt ein „höheres Prinzip der Erkenntnis“ als den Geist. Das wahre Motiv des Handelns ist aber die innere Überzeugung. Außer der Tugend und der Ehrenhaftigkeit gibt es noch ein drittes Prinzip sittlichen Handelns, „das wohl verdient, untersucht zu werden, das Ehrgefühl: es ist von der Ehrenhaftigkeit verschieden, aber vielleicht nicht von der Tugend“. „Der Mann von Rechtschaffenheit wird geleitet durch Erziehung, durch Gewohnheit, durch seinen Vorteil oder durch die Furcht. Der tugendhafte Mensch handelt aus Güte. Der Mann von Ehre fühlt und denkt edel.“

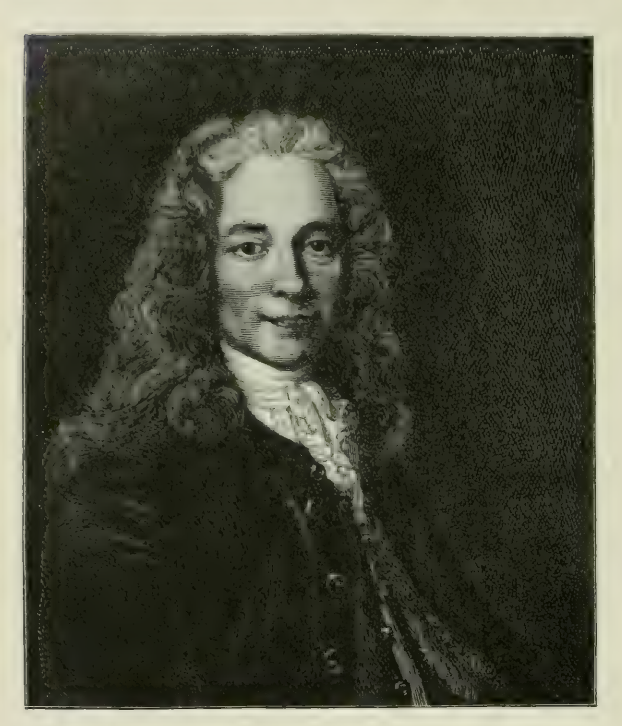
So äußert sich gleichzeitig in der Staatslehre Montesquieus und in den moralischen Betrachtungen von Vauvenargues und Duclos der Geist freier Humanität, der sich über den dogmatischen Zwang erhebt. Der Bürger kann das höchste Ziel des Staates, Sicherheit und gesetzliche Freiheit, gewinnen ohne ein Königtum, das sich auf die Gnade göttlicher Einsetzung beruft, der Mensch kann ohne Mitwirkung göttlicher Gnade in dieser Welt zu sittlicher Vollkommenheit gelangen.

---

2. Voltaire als Dichter.

Die neuen Ideen der wissenschaftlichen Kritik und Forschung, deren Aufnahme und Ausbreitung umgestaltend auf die religiösen, politischen und sittlichen Anschauungen der gebildeten Welt wirkten, veränderten zwar die Ziele, den Inhalt und den Geist der Dichtung, aber sie vertrugen sich so ausgezeichnet mit dem rationalistischen Klassizismus, daß die aus dem großen Jahrhundert überlieferten Formen kaum angetastet wurden. La Mottes von der herrschenden Poetik abweichende Ansichten (vgl. S. 519) wurden parador gefunden und blieben ohne Wirkung. Der Streit um die Alten hatte nur festgestellt, was man schon lange wissen konnte, nämlich daß die Franzosen seit dem klassischen Zeitalter eine eigene Poetik, einen selbständigen Geschmack und eine anerkannte nationale Dichtung besaßen; anderseits wäre es selbst einem „Modernen“ nicht eingefallen, das, was von den Alten her schon längst Grundlage und Gemeingut jeder höheren Bildung war, aus der französischen Dichtung zu entfernen. Am eifrigsten und unbedingtesten blieb Voltaire selbst den Überlieferungen des klassischen Zeitalters treu, der einflußreichste Schriftsteller des Zeitalters, den sonst fromme Scheu am wenigsten bändigte. Aber der Inhalt der Dichtung wurde ein anderer im Sinne der moralisierenden, aufklärenden, belehrenden „philosophischen“ Geistesrichtung. Zu der Absicht poetischer Wirkung tritt häufig die

philosophische Tendenz. Das Epos, der Roman, die Tragödie und das Lustspiel werden Bundesgenossen der Philosophen in dem Kampfe gegen die Vorurteile. Die Dichtung nimmt von der „Philosophie“ eine ausgesprochene Neigung an, praktische Ziele und Aufgaben zu behandeln und zu befördern. Der Dichter verschmäht es, Schöngeist zu heißen, er will Philosoph sein. Im Epos und in der Tragödie, im Roman und im Lustspiel, vor allem in der philosophischen Lehrdichtung äußert sich der streitbare Geist der Aufklärung über das, was ist und was sein sollte, über das, was Natur und Geist fordern gegenüber den in überlieferten Einrichtungen und Vorurteilen wurzelnden Anschauungen und Gewohnheiten der bestehenden Gesellschaft. Und ohne Frage hat Voltaire am schärfsten die unmittelbare praktische Absicht in der Poesie laut werden lassen.



François Marie Arouet de Voltaire. Nach einer Kopie des Gemäldes von N. de Largillière, im Museum zu Versailles, Photographie von Mallite (Philippon Nachf.) in Versailles.

François Marie Arouet (de Voltaire, 1694—1778; s. die nebenstehende Abbildung) war der Sohn eines Sportelkassierers am Pariser Stadtgericht (Châtelet) und besuchte seit 1704 das von Jesuiten geleitete Colleg Louis-le-Grand. Seinen Lehrern Thoullié (d'Olivet) und Tournemine hat er sein Leben hindurch eine warme Zuneigung bewahrt, sonst aber sagt er gelegentlich von dieser Jesuitenerziehung, er habe „Latein und dummes Zeug“ gelernt. Als er die Schule 1710 verließ, wollte er, wie die meisten künftigen Poeten in Frankreich, Jurist werden. Gleichzeitig führte ihn sein Pate, der Abbé Châteauneuf, in die Gesellschaft des Tempels (vgl. S. 518) ein, er lernte schöngeistige Abbés, wie Chaulieu, und lebenslustige Edelleute kennen, deren Lebensphilosophie zu den jansenistischen Grundsätzen des Vaters Arouet entschieden nicht stimmte. Der Sohn hatte eine Ode auf „das Gelübde Ludwigs XIII.“ und einige fromme Poesien und leichtfertige Spottverse geschrieben, als er 1713 den Marquis von Châteauneuf als Page nach Holland begleitete. Als er sich dort in ein Fräulein Dunoyer verliebte, schickte man ihn nach Paris zurück in die Schreibstube des Prokureurs Alain, aber er suchte hier wieder den Verkehr mit den leichtfertigen Edelleuten auf. Spottverse auf den Regenten und seine Tochter brachten ihn in unliebsame Berührung mit der Behörde, er wurde auf acht Monate nach Sully an der Loire verbannt. Dort auf dem Schlosse des lebenslustigen Herzogs von Sully unterhielt er die Gesellschaft mit witzigen und ausgelassenen Versen, aber eine neue Schmähung des Regenten in ein paar lateinischen Zeilen im Stil einer Inschrift brachte den Dichter in die Bastille (Mai 1717 bis April 1718). Nach Beendigung der Haft ließ er den „Oedipe“

(1718), seine erste Tragödie, aufführen und betrat darin selbst als Schleppenträger des Oberpriesters die Bühne. Das Stück erntete reichen Beifall, und auf dem Druck des Werkes nannte sich der Dichter zum ersten Male Arouet de Voltaire. Der Name ist durch Versetzung der Buchstaben aus Arouet l(e) i(eune) entstanden. Bald darauf sollte Voltaire an den zorndurchglühten „Philippiken“ (Philippiques), satirischen Angriffen gegen Philipp von Orléans, beteiligt sein, von denen drei erschienen waren. Ihr Dichter war La Grange-Chancel (vgl. 478), der später als Flüchtling noch zwei Philippiken schrieb, während Voltaire seine Unschuld darlegte und seinen Ruhm als Bühnendichter, zuerst ohne rechten Erfolg, zu befestigen suchte.

Am 1. Januar 1722 war der alte Arouet gestorben, und Voltaire kam in den Besitz eines Vermögens, das er durch geschickte finanzielle Unternehmungen beträchtlich vergrößerte. Inzwischen war das Werk vollendet worden, das ihm in den Augen der Mitwelt zuerst den Ruhm der Unsterblichkeit als Dichter eintrug: Voltaire hatte die „Henriade“ im Haag drucken lassen und gehofft, sie mit einer Widmung an Ludwig XV. herausgeben zu dürfen. Aber in seinem Vaterlande „ein Gedicht zum Lobe des größten Königs, den es je besessen“, zu veröffentlichen, wurde ihm verwehrt. Er machte die holländische Ausgabe rückgängig und ließ das Gedicht mit Hilfe des Parlamentsrates Cideville heimlich in Rouen drucken und in Paris einführen (1723/24). Die „Ligue, oder Heinrich der Große“ (Genève 1723) erhielt jedoch die endgültige Gestalt erst in London als „Henriade“ (La Henriade, poème épique, London 1728). Die klassische Litteratur Frankreichs hatte noch kein anerkanntes Epos aufzuweisen: Voltaire füllte diese Lücke aus, gab allerdings im „Versuch über die epische Dichtung“ (Essai sur la poésie épique) zu, daß die Franzosen keinen „epischen Kopf“ hätten. Sie seien zu verständig, zu prosaisch, vielleicht zu verbildet, um die epische Dichtung mit Erfolg anbauen zu können. Darum wählte Voltaire anstatt eines sagenhaften oder romantischen Gegenstandes „einen wirklichen Helden, wirkliche Kriege anstatt phantastischer Kämpfe, allegorische Sinnbilder der Wahrheit an Stelle der Gottheiten, die nur Geschöpfe der Einbildungskraft waren“.

Die „Henriade“ schildert in zehn Gesängen, wie Heinrich von Navarra als rechtmäßiger Thronerbe gegen die Guisen und die Ligue streitet, bis er sein Recht erkämpft und sein Vaterland aus dem Elend des langen Bürger- und Glaubenskrieges errettet hat. War die Wahl dieses Gegenstandes nicht ein glücklicher Griff? Als Voltaire den mythologischen Kram über Bord warf und sich einen Helden erkor, den nicht die Nebel dunkler Vorzeit umhüllten, schien er über die Schranken der geltenden Überlieferung mutig hinwegzuschreiten. Aber das war eine Täuschung: er blieb in der klassischen Theorie befangen. Nach Vorschrift hielt er sich an die reine geschichtliche Wahrheit und geizte nicht mit den Zuthaten, die ein recht schaffenes Epos aus der klassischen Küche nicht entbehren konnte. Eine Mischung von Reimchronik und heroischem Kunstepos ohne künstlerische Einheit und poetische Wahrheit war das Ergebnis. Die „Henriade“ ist komponiert nach Virgils „Äneide“. Wie Äneas der karthagischen Königin den Brand Trojas erzählt, so schildert Heinrich der Königin Elisabeth die Bartholomäusnacht; selbst der Seesturm fehlt nicht und die notgedrungene Landung an einer fremden Küste. Damit auch zärtliche Gefühle inmitten des Kriegslärmes nicht vermißt werden, ist als Nachbildung der Dido-Episode die Liebe Heinrichs zu Gabriele dargestellt, die ihn, wie Dido Äneas, seiner Aufgabe abwendig machen würde, wenn ihn nicht ein getreuer Mahner rechtzeitig aus den Banden schwelgender Lust erlöste.

Das Gerüste, in das die geschichtlichen Thatsachen hineingestellt werden, ist im voraus gezimmert, und selbst für die Verzierungen sind die Formen schon vorher gegossen. Die poetische Gottlosigkeit, mit der Voltaire die alten Götter aus seinem Epos verstoßen hatte, wurde dadurch bestraft, daß er, um das Gedicht gemäß der Theorie mit dem Schmucke der „Fiktionen“ auszustatten, allegorische Gestalten einführte. So erschien die Zwietracht im Bunde mit der Politik, die im Vatikan haust, eine Tochter des Eigennutzes und der Ehrsucht; wir werden an den Hof

geführt, wo Amor, „der gefährliche Knabe“, wohnt, wo man die schmeichelnde Hoffnung findet und die weibliche Wollust, während drinnen mit fahlem Antlitz und schwankem Tritt der Argwohn die finstere Eifersucht geleitet. Die eigentliche Handlung wird mehr erzählt als dargestellt, die Charaktere zeigen nicht durch ihre Handlungen, was sie sind, sondern reden von sich und lassen über sich reden. Die Glätte und der etwas einförmige Wohllaut der Verse, die Vornehmheit des Ausdrucks, einzelne lebendige Schilderungen verhüllen nicht die Mängel in Erfindung und Ausführung. Die begeisterte Aufnahme der Dichtung erklärt sich aus dem ausgebildeten Geschmack der Zeitgenossen für die Schönheiten vornehmer und ziervoller Formgebung; vor allem jedoch wurde die „Henriade“ emporgehoben und getragen von den Gedanken, deren Herold sie war, und weil sie dem fortschreitenden Geiste der Zeit huldigend entgegenkam: Bürgersinn und Vaterlandsliebe, die Politik eines erleuchteten und milden Herrschers, Aufklärung, religiöse Duldung und edle Menschlichkeit wurden hier verherrlicht. Heinrich IV. verwirklichte ein anderes Fürstenideal als Ludwig XIV. Der eine hatte durch das Edikt von Nantes den inneren Frieden und den Wohlstand des Vaterlandes begründet, der andere durch den Widerruf desselben Gesetzes Aufruhr und ökonomischen Verfall herbeigeführt; Heinrich hatte den kriegerischen Bürgern die Waffen aus der Hand genommen, den Religionskrieg im friedlichen Ausgleich beschwichtigt, Ludwig hatte ruhige Bürger in den Krieg getrieben und den Glaubensstreit von neuem entfacht. Dieser Gegensatz wird durch das offizielle Lob, das dem Zeitalter Ludwigs XIV. im 7. Gesang gespendet wird, nicht ausgetilgt. Der Schwung und die Kraft jener Verse, in denen die politischen und religiösen Humanitätsideen zum Ausdruck kommen, die Schilderung Englands, das durch den Handel und die Künste des Friedens blüht, und wo das Volk, „soviel wie es schuldig ist“, die höchste Gewalt, der König, „soviel wie er schuldig ist“, die „öffentliche Freiheit hochhält“ (1. Gesang), die energische Zurückweisung kirchlicher Eingriffe in die Staatsordnung und jener abscheulichen Politik, die „eine despotische Macht über die Herzen beansprucht, die Sterblichen, das Schwert in der Hand, bekehren will und Altäre mit Ketzerblut benetzt und in falschem Eifer oder aus Eigennutz dem Gotte des Friedens durch Mordthaten dient“ — diese Stellen mußten wirken! Dem thut es keinen Abbruch, daß der Dichter seinen Helden sich bekehren läßt, nicht weil Paris eine Messe wert ist, sondern weil der heilige Ludwig den Allerhöchsten anruft, daß er Heinrich erleuchte. Voltaire bringt sogar das Geheimnis der Transsubstantiation in Verse.

Das Satyrspiel zur Tragödie ist die andere umfangreichere epische Dichtung Voltaires, die „Jungfrau von Orléans“ (La Pucelle). Man soll von Chapelains „Pucelle“ (1730 oder 1731) an der Tafel des Herzogs von Richelieu gesprochen, und Voltaire soll geäußert haben, die Geschichte des Mädchens von Orléans, „der tapferen Amazone, der Schmach der Engländer und der Stütze des Thrones“ („Henriade“, 7. Gesang), enthalte zu viel Gewöhnliches und Entsetzliches, um sich für ein ernstes Epos zu eignen. Voltaire bearbeitete den Stoff darum komisch. Dieses Gedicht hat ihn dreißig Jahre nicht losgelassen. Bis 1753 hatte er funfzehn Gesänge geschrieben, der achtzehnte Gesang, der später eingeschoben wurde, enstand 1761, und das Ganze wuchs endlich auf einundzwanzig Gesänge. Zuerst nur handschriftlich in Umlauf, wurde die „Pucelle“ 1755 gedruckt, aber vom Verfasser abgeleugnet. Erst die Ausgabe von 1762 (in zwanzig Gesängen) hat Voltaire einigermaßen anerkannt, nach Entfernung „gefährlicher“ und „anstößiger“ Stellen, die nach Voltaire seine Feinde und andere boshafte Leute eingeschwärzt hatten. Die Zahl der Zusätze, Änderungen, Verbesserungen und Ausscheidungen ist so gewaltig, daß das Werk in der vollständigen Ausgabe von Varianten strotzt.

Das Gedicht ist zügellos und frech, nichts Edles und Hohes gilt, wenn Aberglauben und religiöses Vorurteil mit hereinspielen; zugleich dient die „Pucelle" dazu, die Widersacher Voltaires an den Pranger zu stellen. Berühmte Dichter haben auch sonst leichtfertigere Gedichte geschrieben und anerkanntes Heldentum ironisch behandelt: warum sollte nicht auch Voltaire vornehme Leserinnen und Leser durch dergleichen unterhalten? Die Geschichte der Jungfrau von Orléans, die man doch nicht „amüsant" finden kann, ist ihm ein Vorwand für Satire, aufklärenden Eifer, lustige und pikante Unterhaltung; aber mag er spotten über Ritter und Mönche, Könige und Edelfrauen, Hofleute und Ratsherren, das verzeiht man ihm nicht, daß er die rührende und poetische Gestalt Johannas zum Gegenstand cynischer und geschmackloser Späße machte. Allerdings erklärt sich diese Verirrung aus Voltaires Widerwillen gegen jegliche Superstition und aus seinen ästhetischen Grundsätzen. Johanna war ihm ein Werkzeug des Priestertrugs und der Politik des Grafen Dunois, „um die Angelegenheiten Karls VII. in Ordnung zu bringen"; und wie mochte eine Magd, die in einem Wirtshause gedient hatte, ein Mädchen in Mannskleidern, das auf einem Scheiterhaufen endigte, die Heldin einer heroischen Dichtung sein und die ernsthafte Teilnahme feingebildeter und aufgeklärter Leute fesseln? Ihr Schicksal gab höchstens einen bequemen Anlaß, um Fanatismus, Unduldsamkeit und abergläubische Vorurteile zu brandmarken oder den Glauben an weibliche Tugend mit der geckenhaften Überhebung eines „Libertins" dem Spotte preiszugeben.

Das Gedicht ist dürftig in der Erfindung, arm an wirklich komischen Zügen. Persönliche Anzüglichkeiten, selbst auf hohe Personen, wie die Pompadour und Ludwig XIV., verliehen ihm indessen einen besonderen Reiz in den Augen der Zeitgenossen: in den höheren Kreisen las man es mit Behagen, und die Markgräfin von Bayreuth, Friedrichs II. geistreiche Schwester, brachte eine Nacht damit zu, die „Pucelle" abzuschreiben.

Im heroischen Ton gehalten und durchaus modernen Inhalts ist eine dritte umfangreichere epische Dichtung Voltaires: das „Gedicht von Fontenoy" (Poème de Fontenoy. 1745). Hier wurden in einer genauen Schilderung der Schlacht von Fontenoy Ludwig XV., „der bescheidenste aller Sieger", der Marschall von Sachsen, Richelieu und der französische Adel verherrlicht. Aber Voltaire genügte der Ruhm nicht, der erste epische Dichter Frankreichs zu sein; seine unbezwingliche Arbeitslust, die sprudelnde Leichtigkeit seines Schaffens und sein Ehrgeiz ließen ihn sich überall bethätigen, wo es Lorbeeren zu pflücken gab und er seine Ideen verbreiten konnte. Zu seinem Glücke entfernte ihn eine herbe Erfahrung eine Weile aus der Gesellschaft hochstehender Gönner, deren Lebensgenuß er durch seine unterhaltenden Gaben steigerte. Er gewann dadurch an Würde und Selbständigkeit und entging dem Geschick, Lustigmacher der Vornehmen zu werden. Ein Herr von Rohan-Chabot, dem Voltaire eine spitzige Antwort gegeben hatte, ließ ihn durch seine Bedienten durchprügeln. Der Dichter bemühte sich umsonst, Genugthuung zu erlangen; vielmehr wirkten die Rohan beim ersten Minister einen Verhaftsbefehl gegen Voltaire aus, und am Morgen des 17. April 1726 erwachte er in der Bastille. Er wurde nach vierzehn Tagen unter der Bedingung entlassen, daß er sich aus Frankreich entferne. Voltaire ging (Mai 1726) nach England und blieb bis zum Frühjahr 1729 in London und auf den Landsitzen seiner englischen Freunde. Selbst das Opfer einer schändlichen Mißhandlung und rechtloser Willkür, empfand er um so lebhafter den Gegensatz zwischen französischen und englischen Zuständen. Männer wie Locke, Newton, Addison und Pope nahmen eine andere Stellung in ihrer Heimat ein als der Schöngeist in den Hofkreisen Frankreichs. Newtons und Lockes Schriften lernte Voltaire jetzt kennen. Des letzteren „Versuch über den menschlichen Verstand" (1690) war längst ins Französische übersetzt worden, aber Voltaire eignete sich erst jetzt Lockes Erkenntnislehre an und hat für ihre Verbreitung in Frankreich gewirkt, bevor Etienne de Condillac (1715—80) sie in seinem „Versuch über den Ursprung der menschlichen Kenntnisse" (Essai sur l'origine des connaissances humaines. 1746) und in der „Abhandlung über die Sinnesempfindungen" (Traité sur les sensations. 1754) wissenschaftlich ausbildete und weiterführte.

Fand Voltaire in England festen Boden für seine philosophischen Ansichten, so wurde er nicht erst in England Deist: seine 1722 gedichtete Epistel an Urania (Madame de Ruppelmonde) enthält schon ein vollständiges Bekenntnis der „natürlichen Religion". Aber Anregung und neue Nahrung gewährten seinem längst durch Bayles Zweifel geöffneten Geiste die Schriften der englischen Deisten, die sich zu der Meinung bekannten, daß das natürliche Gottesbewußtsein die hinreichende und vollkommene Religion sei, und zu beweisen suchten, daß die natürliche Religion in dem vielfach durch Priestertrug entstellten Christentum enthalten sei. Voltaire gewann aber überhaupt durch den regen persönlichen Verkehr mit Politikern, Philosophen, Dichtern, Publizisten und angesehenen Kaufleuten. Seine Abhandlung zur „Henriade" schrieb er in England und in englischer Sprache. Die Londoner Ausgabe des Gedichts auf Subskription brachte ihm einen Gewinn von 100,000 Franken.

Als Voltaire wieder nach Frankreich zurückkommen durfte, vereitelte seine Feder die Erfüllung seines Wunsches, eine dauernde und angesehene Lebensstellung in seiner Vaterstadt zu erhalten. Im März 1730 war die große Schauspielerin Adrienne Lecouvreur gestorben, und der während ihres Lebens von ganz Paris vergötterten Frau wurde das christliche Begräbnis versagt. Voltaire gab seiner Entrüstung über diese Unduldsamkeit poetischen Ausdruck; als diese Verse bekannt wurden, mußte er sich verborgen halten; er besorgte inzwischen in der Normandie die Herausgabe seiner „Geschichte Karls XII." (Histoire de Charles XII, 1731 heimlich in Rouen gedruckt). Das Verbot dieser Schrift in Frankreich war nur aus Rücksichten der äußeren Politik erlassen worden, sonst stand ihrer Verbreitung nichts im Wege; aber gefährlicher erschien der Regierung und der Kirche ein Werk, worin Voltaire scharfe Kritik an französischen Zuständen übte: die „Philosophischen Briefe" (Lettres philosophiques, 1734).

Voltaire erzählte freilich nur, was er in England gesehen und erlebt hatte; er gab genauen Bericht über die Lehre und Geschichte der Quäker (1.—4. Brief), er sprach davon, daß ein Engländer, als freier Mann, auf dem Wege zum Himmel wandele, der ihm gefiele, er handelte von der Staatskirche, deren Diener dem Staate gehorchen müßten, von der Unbekanntschaft der Engländer mit jenen undefinierbaren, weder geistlichen noch weltlichen Wesen, den Abbés. „Wenn die Engländer hören, daß in Frankreich junge Leute, die wegen ihrer Ausschweifungen bekannt und durch weiblichen Einfluß zu hohen Würden in der Kirche emporgestiegen sind, öffentlich Liebschaften unterhalten, zu ihrem Vergnügen zärtliche Lieder dichten, alle Tage feine und lange Abendessen geben und von da hingehen, um die Erleuchtung des Heiligen Geistes anzurufen und sich kühn die Nachfolger der Apostel zu nennen, so danken sie Gott, daß sie Protestanten sind. Aber das sind abscheuliche Ketzer, die bei allen Teufeln zu brennen verdienen, wie Meister François Rabelais sagt; ich will daher mit ihnen nichts zu schaffen haben." Dann spricht Voltaire von den politischen Einrichtungen Englands. Man sagt, es habe viel Blut gekostet, um diesen Zustand gesicherter bürgerlicher Freiheit zu erlangen. Gewiß! Aber haben andere, absolutistisch regierte Völker nicht auch die furchtbarsten und blutigsten Kämpfe durchgemacht? Und was haben sie dabei gewonnen? Nichts als die Befestigung ihrer Sklaverei. Die Darstellung und das Lob der englischen Verfassung geht Montesquieus „Geist der Gesetze" vierzehn Jahre voraus! Auf die Betrachtung des englischen Staatswesens folgt die Empfehlung der Kuhpockenimpfung, und die übrigen Briefe behandeln englische Wissenschaft und Litteratur. Der englischen Dichtung steht Voltaire im Grunde vorurteilsvoll und fremd gegenüber; sympathisch ist ihm eigentlich nur Pope.

Das Lob der religiösen und bürgerlichen Freiheit, die Empfehlung des Lockeschen Sensualismus und der Newtonschen Gravitationslehre, selbst das Eintreten für die Kuhpockenimpfung, überhaupt die freie, vorurteilslose Art, die politische, religiöse und gesellschaftliche Entwickelung Englands zu schildern und zu einem Vergleich mit den heimischen Zuständen aufzufordern: dies alles gab dem Buche eine nachhaltige Wirkung, brachte den Verleger in die Bastille, das Werk selbst ins Feuer, den Verfasser in die Verbannung.

In seinen Lehrgedichten steht Voltaire unter der Einwirkung Popes. Von ihnen sind zu nennen: das „Weltkind“ (le Mondain. 1736), ein Lobgedicht auf den Luxus, die „Epistel über Newtons Philosophie“ (Epître sur la Philosophie de Newton. 1736) und die bedeutendere „Abhandlung in Versen über den Menschen“ (Discours en vers sur l'homme. 1734—38) in sieben Büchern. Später schrieb Voltaire noch das „Natürliche Gesetz“ (la loi naturelle. 1751 52) für Friedrich den Großen und das „Gedicht über das Erdbeben von Lissabon“ (Poème sur le désastre de Lisbonne, 1755).

Die Abhandlung über den Menschen enthält eine Sittenlehre, die von dem Gedanken ausgeht, daß die Verschiedenheit der Lebensverhältnisse für das Menschenglück nicht entscheidend sei: jeder Stand hat seine Leiden, jeder Mensch sein Mißgeschick. Der Mensch ist frei, wenn er handelt, als ob er frei wäre; Freiheit ist Gesundheit der Seele, die er behaupten muß gegen die Laster, die seine Tyrannen werden können.

„Wenn frei der Mensch ist, soll er sich regieren,
Hat er Tyrannen, soll er sie entthronen.“

Merkwürdig genug, faßte man diese Verse 1791 politisch auf und schrieb sie an den Wagen, der „die Asche“ Voltaires ins Pantheon brachte. Voltaire verdammt nicht die Lust an und für sich: „man ist Mensch, ehe man Christ ist“.

„Gefährlich ist die Gabe, doch sie kommt vom Himmel,
Zum Glück führt ihr Gebrauch, ihr Mißbrauch ins Verderben“,

sagt Voltaire wie Pope („Versuch über den Menschen“ II, 3). Der Asketiker ist weniger Gottes Freund als Menschenfeind. Das wahre Glück finden wir in der wahren Tugend, in der vernünftigen Selbstliebe, aus der die Liebe zu Gott (Dankbarkeit) und die Nächstenliebe hervorgeht.

Das Gedicht, das zugleich gegen Louis Racines (1692—1763) jansenistisches Lehrgedicht über die Religion (la Religion) gerichtet war, ist eine Glückseligkeitslehre nach Pope, aber in der Durchführung, in der starken Beimischung persönlicher Bestandteile, in der Satire und Polemik doch echt Voltairisch. Noch ausgesprochener deistisch aber war das „Natürliche Gesetz“, Voltaires „poetisches Testament“.

Das „natürliche Gesetz“ ist die in jedem Menschen unabhängig vom Offenbarungsglauben ruhende Grundlage der Sittlichkeit: die Idee der Gerechtigkeit und das Bewußtsein davon, das Gewissen. Das Gewissen ist weder ein Erzeugnis der Gewohnheit und der Erziehung noch kann es von den Leidenschaften übertäubt werden. Selbst der Mensch, der unrecht handelt, ist sich der Gerechtigkeit bewußt. Die Menschen haben infolge der Verschiedenheit ihrer Neigungen die Quelle der natürlichen Religion vergiftet. Man lasse doch die Waffen der Intoleranz ruhen, verlösche die Scheiterhaufen! Die Herrscher sollen sich in den Dienst der Gerechtigkeit stellen und den Frieden aufrecht erhalten, denn „wer Soldaten führt, muß Priester regieren können“.

Die Lehrgedichte Voltaires sind gereimte Laienpredigten von optimistischer Weltanschauung über das von Pope gegebene Thema Whatever is, is right: ein höheres Vernunftwesen hat alles aufs beste eingerichtet — wobei das Übel die notwendige Zugabe der Endlichkeit ist — und dem Menschen so viel moralische Einsicht und Kraft verliehen, um durch den Gebrauch seines natürlichen Lichtes zu seiner Glückseligkeit zu gelangen. Poetisches Leben erhalten diese Poeme dadurch, daß Spott und Satire die Darstellung würzen und aufrichtige Wärme der Überzeugung dem Ausdruck Schwung verleiht.

Das „Erdbeben von Lissabon“ bezeichnet eine Wendung in des Dichters Weltanschauung; der Satz der englischen Freidenker „Alles ist gut“ wird ihm zweifelhaft. Nach der furchtbaren Vernichtung, die so viel tausend unschuldige Opfer überrascht hat, ist ihm der Ausgleich von Gut und Böse in der irdischen Welt nicht mehr recht glaubhaft, er sagt nicht mehr „alles ist gut“, sondern hofft nur, im Vertrauen auf die Güte der Vorsehung, daß „alles gut sein wird“.

Voltaire hat außerdem eine Unzahl kleinerer Gedichte verfaßt, Gelegenheitsverse, Satiren, Episteln, galante Poesien, lyrische Kleinigkeiten und Oden; unter diesen Gedichten ist die im

März 1755 „bei seiner Ankunft am Genfer See" geschriebene Epistel, die man „Ode an die Freiheit" nennen könnte, von tieferer Empfindung; sonst sind die Vorzüge dieser Poesien im allgemeinen Glätte der Form, Witz und Lebhaftigkeit der Gedanken.

Als tragischer Dichter hatte Voltaire in England vieles lernen können, wenn er nicht in seinen ästhetischen Anschauungen schon vorher fest gewesen wäre. Aber er machte wenigstens den Versuch, sich mit Shakespeare auseinanderzusetzen. Unbefangen würdigte er freilich den englischen Dichter selbst in seinen jüngeren Jahren nicht, weder in der Zueignung des „Brutus" an Bolingbroke noch in seinen „Philosophischen Briefen". Solange den Franzosen gezeigt werden sollte, daß man im Auslande etwas gelernt habe, begnügte sich Voltaires Bewunderung Shakespeares mit milder Einschränkung des Lobes; als aber der Geist, den er gerufen hatte, sich nicht wieder bannen ließ, wurde der Tadel schärfer, und als De la Place in seinem „Englischen Theater" Shakespearische Stücke in französischer Sprache brachte (1746), sagte Voltaire (Vorrede zu seiner „Semiramis", 1748): „Es scheint, als ob die Natur daran Gefallen gefunden habe, in dem Kopfe Shakespeares das Höchste und Stärkste, das man sich vorstellen kann, zusammenzubringen mit dem Gemeinsten und Abscheulichsten." 1762 übersetzte er zwar Shakespeares „Julius Cäsar" für die Akademie, aber kurz vorher (1761), als Letourneur mit seiner Shakespeare-Übersetzung hervortrat und neben seinem Engländer die Franzosen nicht gelten lassen wollte, verteidigte Voltaire in einem Aufruf an die Nation die französische Tragödie gegen die Barbarei des Fremden. Noch zwei Jahre vor seinem Tode (Brief an die Akademie) bekämpfte er Shakespeare, und jetzt entfuhren ihm die bekannten Schmähungen. „Stellen Sie sich einmal", schreibt er an die Akademie, „Ludwig XIV. in seiner Galerie zu Versailles vor, umgeben von seinem glänzenden Hofstaat; ein in Lumpen gehüllter Hanswurst (gemeint ist Letourneur) dringt durch die Reihen der Helden, der großen Männer und der Schönheiten, die diesen Hof bilden, und stellt das Ansinnen an sie, Corneille, Racine, Molière um eines Seiltänzers willen zu verlassen, der glückliche Einfälle hat und seine Glieder verrenkt." Voltaire verteidigte mit Ernst die „Methode Racines", die drei von der Natur gegebenen Einheiten und die Verpflichtung der tragischen Kunst, sich vor den Ersten der Nation edel auszudrücken, gegen ein Verfahren, das in einem freien Lande eine Folge des Einflusses war, den das „Volk" ausübte. Er selbst hat von Shakespeare nur einzelne Motive und äußere Züge entlehnt. Die Eifersuchtstragödie „Othello" erscheint in seiner Umgestaltung als „Zaïre", bei Einführung des Gespenstes in „Semiramis" beruft er sich auf „Hamlet", bei seinen Römerstücken „Brutus" und „Cäsar" darf man ebenfalls englische Einflüsse annehmen. Blieb aber sonst bei Voltaire alles, wie es die klassische Überlieferung vorschrieb, so strebte er doch auch nach malerischen Wirkungen auf der Bühne und bemühte sich, der Handlung einen schnelleren Gang und mehr Lebendigkeit zu geben. Er hat außerdem das Stoffgebiet der Tragödie erweitert: in seinen Stücken erscheinen Helden aus allen Weltgegenden, und er rühmt sich, zuerst Namen aus der eigenen Geschichte Frankreichs auf die Bühne gebracht zu haben. Die beiden Abarten der klassischen Tragödie, die heroisch politische Tragödie Corneilles und die pathetische Liebestragödie Racines, sind Voltaires Muster. Corneille folgt er im „Ödipus", „Brutus", „Cäsar" und „Mahomet", Racine ist sein Vorbild bei „Zaïre", „Alzire" und „Tancred". Die Zeitgenossen verlangten vor allem Tragödien, die zum Herzen sprachen: darum war „Zaïre" Voltaires größter Erfolg. Aber der Dichter benutzte die tragische Kunst auch als ein Mittel, um eine liebenswürdige Sittenlehre, Duldsamkeit und politischen Unabhängigkeitssinn zu predigen, um den verstockten Fanatismus, barbarische Tyrannei und Roheit zu brandmarken. In einigen Stücken sind diese Tendenzen geradezu die Hauptsache.





Eine Vorlesung von Voltaires „Orphelin d[...]

Nach dem Gemälde von Charles Gabriel Lemonnier (zwischen 1804 u[...]



ne" im Salon der Madame Geoffrin (1755).

Stich von Duboucourt, im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin.



Voltaire konnte ohne Bühne nicht leben. Wo er sich häuslich niederließ, spielte er selbst und ließ er spielen. In Paris, in Cirey, auf seinem Schlosse zu Ferney (s. die Abbildung, S. 534) richtete er ein Privattheater ein, und wer von den Hausgenossen brauchbar war, mußte mitwirken. In den sechzig Jahren, in denen Voltaire für die öffentliche Bühne dichtete (1718 bis 1778), verfaßte er 27 (28) Trauerspiele sowie 15 Komödien, Opern und Festspiele. Die größten Erfolge brachten die Jahre 1718 bis 1760: „Œdipe“ (1718), „Brutus“ (1730), „Zaïre“ (1732), „César“ (1735), „Alzire“ (1736), „Mahomet“ (1741), „Mérope“ (1743), „Semiramis“ (1748), „Rome sauvée“ (Das gerettete Rom, 1752), „L'Orphelin de la Chine“ (Die Waise von China, 1755; s. die beigeheftete Tafel „Eine Vorlesung von Voltaires ‚Orphelin‘ u. s. w.“) und „Tancrède“ (1760).

Voltaires „Zaïre“ nähert sich dem bürgerlichen Rührstück. Die Heldin bekennt sich zum Christenglauben, ist aber ohne Vorurteile unter Mohammedanern aufgewachsen. Sie liebt den Sultan Orosman, wird ihm aber entfremdet, da ihre christlichen Gefühle erwachen, als sie nach langer Trennung ihren Vater Lusignan und ihren Bruder Nérestan wiederfindet. Der edle Sultan Orosman verkennt, daß es die christlichen Ideen und Vorurteile sind, die ihm Zaïre zu entziehen drohen; ihn ergreift ein falscher, eifersüchtiger Argwohn gegen Nérestan, und Zaïre wird ein Opfer dieser Eifersucht.

Voltaire hat das Stück als christliche Tragödie empfohlen: Zaïre fällt als Opfer eines fanatischen christlichen Vorurteils, und der Dichter verteidigt das ursprüngliche duldsame Christentum gegen das kirchliche, wie es geschichtlich geworden ist. Eine ähnliche Tendenz verficht er in seiner „Alzire“, die in Peru zwischen christlichen Spaniern und Eingeborenen spielt und den Gegensatz verschiedener Sitten und moralischer Anschauungen zum Hintergrund hat. Am schärfsten aber geht er dem religiösen Fanatismus im „Mahomet“ zu Leibe. Mahomet gründet eine Religion durch Betrug, er ist ein kalter, berechnender Mensch, ein Tartuffe mit dem Schwerte. Der Dichter wollte zeigen, „zu welch fürchterlichen Ausschreitungen der Fanatismus schwache Seelen führt, wenn sie unter der Leitung eines Schuftes stehen“.

Als das tragische Meisterwerk Voltaires wird „Merope“ betrachtet; es ist seine regelmäßigste, bestkomponierte und stilistisch vollendetste Schöpfung. Vor ihm hatte der Italiener Maffei den Gegenstand behandelt (1713). Die Heldin ist eine messenische Königin, die ihren für tot gehaltenen Sohn rächen will und ihn dabei beinahe selbst als den vermeintlichen Mörder tötet. Die erste Darstellerin der Merope (Dumesnil) wagte in dem Stücke auf der Bühne zu laufen, was man bis dahin für unvereinbar mit der tragischen Würde gehalten hatte. Nach „Zaïre“, „Mahomet“ und „Merope“ mußte Voltaire als der erste tragische Dichter seiner Zeit gelten. Seine Widersacher und der Hof versuchten vergeblich, den alten, fast schon vergessenen Crébillon gegen ihn auszuspielen: für den hartherzigen Heroismus Crébillons hatte die Zeit kein Verständnis mehr. Den letzten großen Bühnentriumph feierte Voltaire mit „Tancred“, den man schon ein Ritterstück nennen kann. Da gab es malerische Gruppen, Schilde, Rüstungen, Devisen; Fräulein Clairon (Aménaide) wünschte, um noch stärker auf die Schaulust zu wirken, im dritten Akte ein schwarz ausgeschlagenes Gemach, einen Galgen und Henkersknechte; doch Voltaire meinte, „daß Fräulein Clairon dieser unwürdigen Beihilfe nicht bedürfe, um zu rühren und die Herzen zu erweichen“, und Diderot unterstützte Voltaire in der Abweisung dieses Wunsches. Der romantischen Fabel des „Tancred“ liegt die Geschichte von Ariodante und Ginevra in Ariostos „Rasendem Roland“ zu Grunde. Die Handlung bewegt sich in den Konflikten der Liebe und des Familiengefühls mit der Vaterlandsliebe und der ritterlichen Ehre. Sie beruht zu sehr auf einem bloßen Mißverständnis, um glaubwürdig zu sein, aber sie ist voller Leben und von rührender Wirkung.

Die letzten Stücke Voltaires sind unwichtig: häufig dienen sie nur den Ideen ihres Verfassers und der Satire gegen Menschen, die ihn belästigten oder ihm verhaßt waren.

Die sich stets wiederholenden Widerwärtigkeiten mit der Polizei wegen seiner Schriften, die kühle Stimmung, die der Hof Ludwigs XV. ihm entgegenbrachte, der Mißerfolg bei seinen Bewerbungen um einen Platz in der Akademie — erst am 6. Mai 1746 wurde er Mitglied — alles dies machte Voltaire Paris unbehaglich. Kurz vor 1734 hatte er hier die Marquise du Châtelet, die „göttliche Emilie", kennen gelernt, die ihm eine Zufluchtsstätte auf ihrem Gute Cirey in Lothringen anbot. Sie war nicht schön, aber sehr gebildet und begabt, besonders für mathematische und physikalische Studien. Seit 1736 wurde Cirey Voltaires Aufenthalt. Das behagliche Stillleben, das doch nicht sturmfrei war, wenn Meinungsverschiedenheiten die beiden



Voltaires Schloß zu Ferney. Nach einem Stich von Queverdo, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 533 u. 543.

innig verbundenen, aber leidenschaftlichen Geister aufeinanderplatzen ließen, ist von Frau von Graffigny lebendig geschildert worden. An Besuchen und gesellschaftlicher Unterhaltung fehlte es nicht; mit der vornehmen und litterarischen Welt wurde ein lebhafter Briefwechsel unterhalten, dabei wurde aber fleißig gearbeitet: ein Ergebnis der wissenschaftlichen Studien Voltaires und der Frau du Châtelet waren die „Grundzüge der Philosophie Newtons" (Les éléments de la Philosophie de Newton, 1738) in gemeinverständlicher Darlegung. Während eines Besuches am Hofe des guten Königs Stanislaus in Lunéville lernte die Marquise den jungen Offizier Saint-Lambert kennen. Voltaire wußte sich als Philosoph darein zu finden, daß die Freundin den jüngeren Mann vorzuziehen schien, aber plötzlich wurde das Band zerrissen, das ihn an Cirey und die Marquise fesselte, denn Emilie du Châtelet starb am 10. September 1749 im Wochenbette. Ganz betäubt von Schmerz wandte sich Voltaire wieder nach Paris. Er besaß hier einen Palast und berief seine verwitwete Nichte, Frau Denis, zu sich. Aber der Hof behandelte ihn kalt, die Zahl seiner litterarischen Widersacher war groß, und eine Schrift gegen die Steuerfreiheit des Adels und der Geistlichkeit („Die Stimme des Weisen und des Volkes", La Voix du Sage et du Peuple, 1750) drohte gefährlich zu werden. Voltaire nahm daher

endlich die Einladung Friedrichs II. an, mit dem er schon seit 1736 in brieflichem Verkehr stand, ging an den preußischen Hof und verbannte sich so selber aus Paris und aus Frankreich.

3. Komödie und Roman.

In der Komödie war Voltaire nicht glücklich, obgleich er auch auf diesem Gebiete, dem Zuge der Zeit folgend, moralisch aufklärend und durch Rührung zu wirken suchte: andere waren ihm hier überlegen. Einer der beliebtesten unter den „sittenbessernden" komischen Dichtern war Néricault Destouches (1680—1754; s. die nebenstehende Abbildung), der in seiner Jugend Soldat und vielleicht wandernder Komödiant gewesen war. In seinen ersten Stücken: „Der Undankbare" (l'Ingrat, 1712), „Der Unentschlossene" (l'Irrésolu, 1713), „Der Verleumder" (le Médisant, 1715), hatte er gern einen „Charakter" zur treibenden Kraft einer komischen Handlung gemacht, wobei man an La Bruyères Einfluß denken mag, obgleich ein derartiges Verfahren ja auch den älteren Lustspieldichtern nicht fremd war. Destouches kam 1716 nach England: der moralische Charakter, der seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts die englischen Lustspiele kennzeichnete, und die englischen Wochenschriften blieben nicht ohne Einwirkung auf ihn. Er schrieb jetzt aufs neue für die Bühne, darunter seine hervorragendsten Komödien: „Der verheiratete Philosoph" (le Philosophe marié, 1727), „Die verliebten Philosophen" (les Philosophes amoureux, 1730), „Der nächtliche Trommler" (le Tambour nocturne, 1736, nach Addison), „Der Ruhmredige" (le Glorieux. 1732), und verschiedene „Charakterstücke". Destouches vermeidet, wie er sagt, die „gewöhnlichen Verirrungen der Schriftsteller"; sein Hauptzweck ist, „die Tugend zu predigen und das Laster in Verruf zu bringen". Es finden sich bei ihm moralische Betrachtungen über wahre und falsche Ehre, das Lob der Mittelmäßigkeit und Ähnliches, was auch in einer Epistel Boileaus stehen könnte. Seine Personen wissen oft, daß sie eine bestimmte Rolle zu spielen haben; der Ehrgeizige sucht sich den Lockungen der Liebe zu entziehen, weil er ehrgeizig bleiben will, der Undankbare fühlt, daß es sein Beruf ist, undankbar zu sein, und daß er sich darum verstellen muß. Und am Schluß erscheint, ähnlich wie in englischen Stücken, die „Moral".



Néricault Destouches. Nach einem Stich von Petit (Gemälde von Bargillière), in der Nationalbibliothek zu Paris.

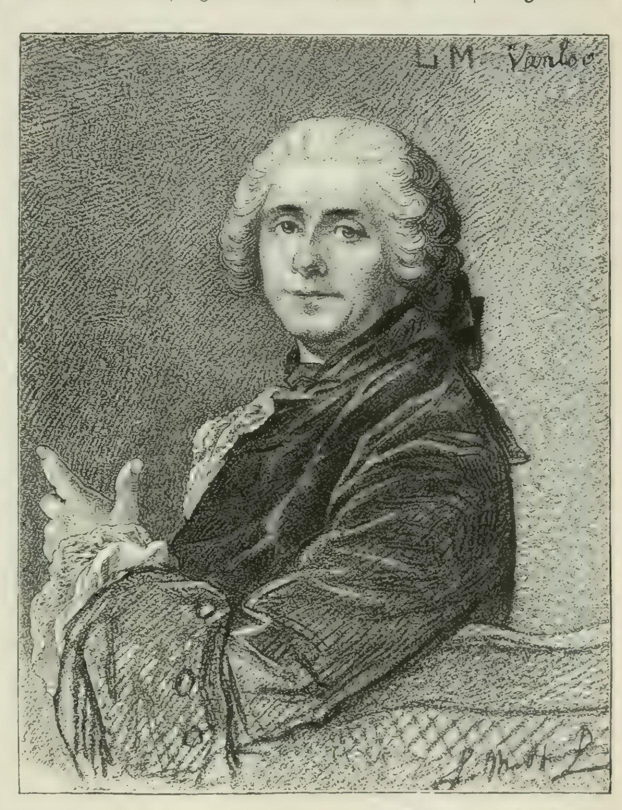
Hier ist nicht mehr die leichtfertige Lustigkeit Regnards zu finden: das „edle Lustspiel" (comédie noble) befleißigt sich einer „anständigen Heiterkeit" (gaieté décente) und bietet „eine reine und gesunde Sittenlehre" dar, „die mäßig gewürzt wird durch gute Scherze und einige Züge von feinfühliger Schärfe" (Destouches). Die Charaktere sind anständige Menschen, die nicht Tugendhaften geloben Besserung. Jetzt treten im Gegensatze zur älteren Komödie ehrliche,

gefühlvolle und opferwillige Bediente auf, wie gleichzeitig in England. Im „Ruhmredigen“ ist schon der Schritt von der heiteren zu der rührenden Komödie gethan. Destouches war besonders in Deutschland beliebt; Lessing nennt den „Verheirateten Philosophen“, den „Ruhmredigen“ und den „Verleumder“ „Muster einer feineren, höheren Komödie, als man von Molière selbst in seinen ernsthaftesten Stücken gewohnt war“. In seiner Heimat fanden dagegen die letzten Stücke des Dichters wenig Anklang; er entsagte daher der Bühne, schrieb gegen die Philosophen und verfaßte theologische Abhandlungen für den „Mercure galant“.

Eine viel feinere und originalere Begabung besaß Pierre de Marivaux (1688—1763; s. die Abbildung, S. 537), der frühzeitig in Fontenelles und La Mottes Kreis gelangt war. Seine Neigung zu den Engländern bewies er, als er nach dem Muster des Addison-Steeleschen „Spectator“ einen „Französischen Beobachter“ (Spectateur français, 1722) gründete. Als Lustspieldichter wirkte Marivaux in den Jahren 1720 bis 1746. Seine hervorragendsten Stücke heißen: „Das Spiel der Liebe und des Zufalls“ (le Jeu de l'Amour et du Hasard, 1730), die „Mütterschule“ (l'Ecole des mères, 1732), „Das Legat“ (le Legs, 1736) und „Das besiegte Vorurteil“ (le Préjugé vaincu, 1741). Aber schon in seiner ersten und zweiten „Überraschung der Liebe“ (Surprise de l'amour, 1722 und 1728) trat seine Eigenart hervor. „Ich habe im menschlichen Herzen allen Winkeln nachgespürt, in denen sich die Eigenliebe verbergen kann, und jedes meiner Lustspiele hat den Zweck, sie aus einem dieser Winkel herauszuholen“, sagt er selbst mit Recht, denn er geht den geheimsten Regungen und Bedenklichkeiten eines zärtlich und vornehm fühlenden Herzens nach. Da er feine Seelenzustände darstellt, trachtet er auch nach Feinheit des Ausdrucks und nähert sich, wie seine Lustspielfiguren, mit zarten Umschweifen und in abgezirkelten Wendungen seinem Ziele; die Zeitgenossen erfanden für diese Manier das Wort „Marivaudage“. Seine Charaktere sind meist ohne verderbliche, hassenswerte oder lächerliche Laster, Schwächen und Fehler, denn das Widerspiel erhebt sich und wird ausgefochten zwischen anständig denkenden Menschen von guter Erziehung und in vornehmer Lebensstellung. Äußere Hindernisse sind kaum vorhanden, sondern gewisse innere Bedenklichkeiten halten die beiden Liebenden in einem Zustand der Ungewißheit. Sind die Bedenken überwunden und entschließt man sich, „Ja“ zu sagen, so ist das Spiel aus. Die Fehler, die diesen Widerstreit der Gefühle in Bewegung bringen, sind Eigenliebe und Gefallsucht. Durch diese Zergliederung und Darstellung des inneren Gemütslebens waren die Lustspiele Marivaux' etwas Neues. Ihre äußere Handlung knüpft an die Überlieferung der alten Verwickelungsstücke an, aber der Dichter gibt der Verwickelung einen psychologischen Inhalt. Es handelt sich darum, durch irgend eine List, bei deren Durchführung ein Diener behilflich ist, die Verbindung der Liebenden zu stande zu bringen. Neben den beiden verliebten Hauptpersonen bilden Diener und Zofe ein zweites Liebespaar. An und für sich ist die Verwickelung ziemlich gleichgültig, die Hauptsache bleibt die Darstellung der seelischen Vorgänge. Die herkömmlichen Figuren der Intriguenkomödie erhalten deshalb individuelles Leben, die Bedienten sind keine unverschämten Spitzbuben, sondern sie kopieren in anständiger Weise die Intrigue ihrer Herrschaft. Marivaux hat Lustspiele geschaffen, die ihren eigenartigen Reiz haben, indem sie wie feine Gemälde aus der Rokokozeit anmuten. Bei ihm herrscht eine harmlose Heiterkeit vor, höchstens in seiner „Mutter als Vertraute“ (Mère confidente, 1735) gerät er in das Gebiet des Rührdramas, der „weinerlichen Komödie“ (Comédie larmoyante).

Als Erfinder dieser aus der Mischung von Moral und Gefühl entstandenen Gattung galt Pierre-Claude Nivelle de la Chaussée (1694—1754; s. die Abbildung, S. 538), der in der „Scheinbaren Abneigung“ (la fausse antipathie, 1733) das erste Beispiel der rührenden

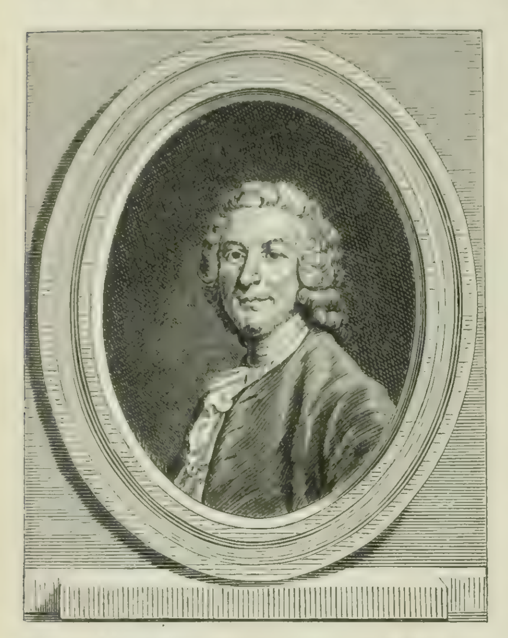
Komödie gab. Der Name „Comédie larmoyante“ ist ein Spottname; später spricht man von bürgerlichen Trauerspielen (tragédies bourgeoises) oder (seit Beaumarchais) von „Dramen“. Einen durchschlagenden Erfolg hatte La Chaussée erst mit seiner dritten Komödie, der „Freundesschule“ (l'Ecole des Amis, 1737), einem ausgesprochenen Rührstück und Sittenschauspiel mit moralischem Endzweck. Alexis Piron (vgl. S. 518), der Verfasser der „Métromanie“ (1738), einer witzigen Komödie im älteren Stile, fragte die Leute, ob sie die Predigten des hochwürdigen Pater La Chaussée gehört hätten, und die Kritik klagte La Chaussée der Vermischung der Tragödie und der Komödie an. Der Dichter durfte sich dem gegenüber auf vorher Dagewesenes berufen, auf des großen Corneille „Don Sancho von Aragon“, aber die Kritiker fuhren fort, mit Spott und Ernst das Rührstück zu bekämpfen, das doch im Grunde nur ein Erzeugnis der Zeitstimmung war. Chaussiran (Refléxions sur le comique larmoyant, 1747) bewies, daß die Neuerung nicht durch das Beispiel der Alten geheiligt sei, und daß man kein Recht habe, die Komödie fortwährend umzugestalten. Fréron und Voltaire nahmen sich des Rührstückes an. Letzterer sagte: „Alle Arten sind gut, die langweiligen ausgenommen“, und verfaßte selbst die rührenden Komödien „Der verlorene Sohn“ (l'Enfant prodigue, 1736) und „Nanine“ (1748) nach Richardsons „Pamela“. Später freilich urteilte er anders (im „Dictionnaire philosophique“) und meinte, die Franzosen hätten das Lachen verlernt.



Pierre de Marivaux. Nach einer Zeichnung (Gemälde von Louis Michel Vanloo), im Besitze des Herrn Gustave Larroumet in Paris. Vgl. Text, S. 536.

La Chaussée verfaßte für das „Französische Theater“ noch die Komödien „Mélanide“ (1741), „Liebe um Liebe“ (Amour pour amour, 1742), „Die Mütterschule“ (l'Ecole des mères, 1744, also derselbe Titel wie bei Marivaux), „Die Gouvernante“ (La gouvernante, 1747) und „Die Schule der Jugend“ (l'Ecole de la jeunesse, 1749). Als seine besten Stücke werden die „Mütterschule“ und „Mélanide“ betrachtet. In dem ersten Lustspiel wird die parteiische und blinde Mutterliebe dargestellt, wie nachmals von Augier in „Philiberte“, und in „Mélanide“ findet sich schon die später so beliebte romanhafte Vorgeschichte. La Chaussée hatte nicht die Kühnheit, Ernst und Scherz, komische und tragische Wirkungen zu mischen. Der ernste Ton bewahrt die Stileinheit, die alten Gesetze der Szenenverbindung, die drei Einheiten werden beobachtet, der Alexandriner beibehalten. Die Hauptneuerung ist die bescheidenere

Lebensstellung der Helden, der Verzicht auf die Darstellung von Gewaltthaten und Verbrechen, selbst von solchen, die innerhalb der bürgerlichen Sphäre tragische Verwickelungen heraufbeschwören können, Ehebruch und Verführung. La Chaussée bringt brave, anständige Leute auf die Bühne, die wie die Menschen ihres Zeitalters leicht in Thränen ausbrechen. Eng ist die Fühlung mit dem sentimentalen und moralischen Roman: weil die Verhältnisse der Familie an und für sich zu einfach sind, um starke Wirkungen der Rührung zu erzielen, werden romanhafte Mittel benutzt, ungewöhnliche, der dramatischen Handlung vorausliegende Vorgänge als Ursachen für die Störungen des Familienlebens und der Gemütszustände herbeigezogen: schwierige Eheverhältnisse, die Uneinigkeit und Trennung erzeugen, Antipathien und Vorurteile, die trübend in das natürliche Verhältnis von Eltern und Kindern eingreifen und zu Auflehnungen und Spannungen führen. Im Grunde sind es dieselben Gegenstände, die auch den Inhalt der modernen Dramen bilden: La Chaussée hatte den Mut gehabt, es offen auszusprechen, daß er nicht erheitern, sondern rühren wolle.



Pierre-Claude Nivelle de la Chaussée. Nach einem Stich von Latour, in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 536.

Der Roman dieser Epoche ist innerlich und äußerlich den moralisierenden Komödien nahe verwandt, freilich nicht der Roman Claude de Crébillons des Jüngeren (1707—77), denn dessen Werke, wie die „Verirrungen des Herzens und des Geistes“ (les Égaremens du cœur et de l'esprit, 1736), sind von großer Sittenlosigkeit. Aber selbst Crébillon gibt dem liederlichen Wesen einen Zusatz von Empfindsamkeit und strebt im Wettstreit mit Marivaux nach zierlicher und bis zur Unverständlichkeit gesuchter Ausdrucksweise.

Der fruchtbarste Erzähler dieser Zeit ist Antoine François Prévost (1697—1763). Voll Verzweiflung über den schmählichen Ausgang einer Liebschaft war er Benediktinermönch geworden, aber nach sechs Jahren entfloh er aus seinem Kloster (1728) und lebte darauf in England und Holland. Als er nach Frankreich zurückgekehrt war, wurde er Almosenier des Prinzen Conti und gab eine Zeitschrift, „Das Für und das Wider“ (le Pour et le Contre, 1733—40), heraus, für die ebenfalls der englische „Spectator“ das Vorbild war. Außerdem schrieb Prévost vielbändige Romane: die „Denkwürdigkeiten eines Mannes von Stande“ (Mémoires d'un homme de qualité, 1728), „Cleveland, oder der englische Philosoph“ (Cléveland ou le Philosophe anglais, 1731—38), den „Dekan von Killerine“ (le Doyen de Killerine, 1735—40), Werke, in denen das Stoffliche, bestehend in ungewöhnlichen und abenteuerlichen Begebenheiten, vorherrscht, aber zugleich die Sitten und Anschauungen der vornehmen Gesellschaft in den letzten Jahren Ludwigs XIV. von der guten Seite und ohne Satire dargestellt werden. Die „Denkwürdigkeiten“ enthielten auch die Geschichte der Manon Lescaut, den selbsterlebten Liebesroman Prévosts, der dann auch allein gedruckt (1733) und schnell berühmt wurde.

„Manon Lescaut“ ist eine Erzählung, worin anspruchslos, mit einfachen Mitteln, ohne ungewöhnliche Abenteuer wirkliche Menschenschicksale erzählt werden. Der Chevalier des Grieux hat ein blutjunges Mädchen geringer Herkunft kennen gelernt. Das Pärchen reist nach Paris und lebt dort vergnügt in den Tag hinein. Des Grieux wird von seinen Verwandten aus Paris geholt und in Haft gehalten; es gelingt ihm aber, zu entwischen und sich wieder mit Manon zu vereinen. Er wird zum Spieler und, um die Not des Lebens fern zu halten, selbst zum falschen Spieler. Auch Manon verleitet der Hang zum Wohlleben zur Treulosigkeit gegen ihren Geliebten. Aber der Chevalier läßt nicht von ihr: er folgt ihr sogar, als sie wegen ihres Lebenswandels polizeilich nach Amerika verschickt wird, in die Verbannung. Die Leiden und Mühsale, die beide fern von der Heimat ertragen müssen, und der Tod Manons bilden einen sühnenden Schluß.

Es möchte scheinen, als ob „Manon Lescaut“ in die Klasse der Schelmenromane gehörte, aber nicht der unterhaltende Reiz des Schelmenromans ist es hier, der wirklich anzieht und über sittliche Bedenken hinweghebt, sondern vielmehr die treuherzig warme Darstellung einer innigen Liebe, die Leichtsinn, Schuld und Unglück überdauert. Es ist Redensart, zu sagen, Prévost wolle eintreten für die „Willkür des Herzens gegenüber den sittlichen Mächten“; Prévost beabsichtigt nicht, auf das Recht der Leidenschaft pochend, sittliche Verirrungen zu beschönigen: er stellt nur die Macht der Leidenschaft mit einfacher Wahrheit dar. Aber Prévost hat Mitleid mit den liebenswürdigen Sündern. Vielleicht ist dies Mitleid das Erzeugnis einer weichlichen Sittlichkeit, jener Philosophie, die geneigt ist, einem zärtlichen Herzen vieles, wenn nicht alles, zu vergeben. Dabei mischt sich Prévost nicht mit Betrachtungen ein, er trägt seine Geschichte schlicht und natürlich, ja scheinbar nachlässig vor und schafft das erste nicht von satirischer oder humoristischer Absicht verzerrte Wirklichkeitsbild aus der bürgerlichen Welt Frankreichs.

„Manon Lescaut“ übertrifft an poetischem Werte Marivaux' unvollendete Familienromane „Marianne“ (La vie de Marianne. 1731—41, 11 Teile; dazu ein 12. Teil aus anderer Feder) und „Der Bauer, der sein Glück gemacht hat“ (le Paysan parvenu. 1735, 5 Teile).

In „Marianne“ erzählt die Heldin einer Freundin die Erlebnisse ihrer Jugend. Sie war als Waise nach Paris gekommen, hatte ihre Reinheit inmitten der Gefährdungen des Weltlebens bewahrt und war schließlich durch die Ehe in den Hafen einer angesehenen und sicheren Lebensstellung eingelaufen.

Der „Emporgekommene Bauer“ sollte das männliche Gegenstück zu „Marianne“ werden. Für beide bleibt, was die äußere Gestalt der Erzählung und auch den kühlen Ton des Vortragenden angeht, der Schelmen- und Abenteuerroman „Gil Blas“ das Vorbild: der Roman bietet eine an den Faden einer selbsterzählten Lebensgeschichte aufgereihte Folge von Begebenheiten. Aber es sind nicht bloß Begebenheiten aneinandergefügt, sondern auch sehr eingehende Schilderungen. Marivaux malt an und für sich gleichgültige Vorgänge um ihrer selbst willen mit einer Liebe fürs Einzelne aus, die man sonst noch nicht findet; er schildert die einzelnen Klassen der mittleren bürgerlichen Gesellschaft wirklich natürlich und wahrheitsgetreu. Von „Gil Blas“ unterscheidet sich das Verfahren Marivaux' dadurch, daß er an Ort und Stelle bleibt und auf das Innere seiner Charaktere eingeht. Dabei häuft er einzelne Beobachtungen und Züge, bringt keinen Gesamteindruck hervor und gelangt überhaupt nicht zum Abschluß. Er verwandelt den Erfahrungsstoff nicht in Erzählung, sondern läßt den Leser an seinen Beobachtungen teilnehmen und daraus die moralische Lehre ziehen.

Es war Aufgabe der vornehmen Dichtungsarten, sich jetzt aufzuschwingen zur Verkündung der hehren Worte Toleranz, Humanität, Freiheit, aber auch der bescheidenere Roman und die Komödie waren sich ihrer sittlichen Aufgaben bewußt geworden, und indem sie dem dritten Stande in der Litteratur Berücksichtigung verschafften, rühmten sie den Adel der Tugend vor dem Adel der Geburt und die Gefühle eines edlen und zärtlichen Herzens vor dem Ansehen und dem Stolz hoher gesellschaftlicher Stellung.

XVI. Die Zeit Ludwigs XV. und Ludwigs XVI. von 1750 bis 1790.

1. Voltaire als philosophischer Schriftsteller.

Voltaire (s. die Abbildung, S. 542) war über fünfzig Jahre alt, als er Romane zu schreiben anfing. Die Richtung seines Geistes und seine Gaben wiesen ihn nicht auf die Darstellung des einzelnen, von Umgebung, Zeitsitte und Charakteranlagen abhängigen Menschenschicksals, aber er gebrauchte die Anziehungskraft einer sinnreich erfundenen und gut erzählten Geschichte für die Verbreitung seiner Weltanschauung. Die Romanform diente seinem Eifer für Humanität und feine Bildung, seinem regen Widerspruchsgeist, seinem gesunden Menschenverstand und Witz, er konnte sich hier seiner Lust, zu fabulieren, hingeben und mit neckischem Behagen zeigen, wie Menschen und Dinge doch eigentlich ganz von selbst lächerlich wären. Den Erzählungsstoff nimmt er von verschiedenen Seiten auf: er schreibt Reiseromane, morgenländische Märchen und phantastische Novellen, Abenteuer- und Herzensgeschichten. Die Geschicke seiner poetischen Gestalten kümmern ihn wenig: sein Anteil gehört der zivilisierten Menschheit, den Kämpfen und Leiden, Widersprüchen und Hoffnungen ihrer Kultur. Sein Blick schweift umher, über Frankreich und Europa hinaus, in ferne Weltteile und selbst in überirdische Gebiete: er schreibt philosophische Romane und Erzählungen. Hier hat Voltaire seine besten und unvergänglichsten Werke geschaffen. In der Vermischung von Satire, Philosophie und Dichtung kann er glänzend seine Eigenart entfalten. Da diese Arbeiten Romane sind, kann niemand von ihnen Unparteilichkeit und philosophische Gründlichkeit fordern, da es philosophische Romane sind, kommt es weniger auf eine erschöpfende Charakterschilderung der poetischen Gestalten an. Wer hat aber je zuvor in Erzählungen mit so feiner Ironie und spielender Anmut, mit so glänzender und unterhaltender Schlagfertigkeit wichtige Fragen und Tendenzen der gesellschaftlichen, sittlichen und religiösen Kultur behandelt? Voltaire besaß die Kunst, ernsthafte Dinge unterhaltend zu machen. Deshalb wurde er ein Liebling der Großen, über die er sich sonst weidlich lustig gemacht hat, deshalb gefielen seine Romane der vornehmen Gesellschaft, die, selbst wenn sie sich mit ernsthaften Fragen beschäftigte, unterhalten sein wollte und nichts mehr scheute als Langeweile und Einförmigkeit.

„Der Welt Lauf, oder das Gesicht Babucs“ (Le monde comme il va ou la vision de Babouc, 1748), Voltaires erste Erzählung, war 1746 für die Herzogin von Maine in Sceaux geschrieben worden. Die Moral ist: Laßt der Welt ihren Lauf! „Zadig, oder das Schicksal“ (Zadig ou la Destinée, 1748), eine morgenländische Geschichte, enthält Anleihen aus Ariosto, „Tausendundeiner Nacht“ und anderen Quellen. Die Erzählung lehrt, daß nach dem Urteil der Vernunft die Vorsehung blind über die Geschicke der Menschen verfügt. In „Mikromegas“ (1752) findet sich die Nachahmung eines Swiftschen Gedankens; Fontenelle wird darin als „Zwerg Saturns“ verspottet.

Der glänzendste Roman Voltaires ist „Candidus“ (Candide ou l'Optimisme, 1759), eine Widerlegung dessen, was nach der populären Auffassung Philosophie des Optimismus hieß. Der Grundgedanke berührt sich mit dem Gedicht über das Erdbeben zu Lissabon (vgl. S. 531).

Das Buch ist eine abscheulich lustige und bisweilen recht cynische Darstellung der Zufälligkeiten des Lebens und des menschlichen Elends in seinen verschiedenen Gestalten in der äußeren Form des Abenteuer- und Reiseromans. Candidus wächst unter der Lehre des Optimisten Pangloss auf dem Gute des Freiherrn von Thunderdentronckh in Westfalen auf. Kunigunde, des Barons Tochter, verliebt sich in ihn; Candidus wird schmachvoll fortgejagt. Er fällt Werbern in die Hände, läuft aber davon. In Holland nimmt ihn ein Wiedertäufer auf und reist nebst Pangloss, den man als Bettler, von Krankheit entstellt, angetroffen hat, nach Lissabon. Trotz der Lehre von der besten Welt verfolgt sie das Unglück; Candidus wird von der Inquisition gestäupt, trifft aber Kunigunde an, flieht mit ihr nach Cadix und geht als spanischer Hauptmann nach Südamerika. Seine Abenteuer führen ihn ins Jesuitenreich Paraguay, wo er den Sohn seines Freiherrn als Jesuiten findet und bei einem Wortwechsel ersticht. Auf seiner Flucht gelangt Candidus in das Land Eldorado, das weder Krieg noch Prozesse kennt; mit großen Reichtümern kehrt er nach Europa zurück, ein Teil seiner Schätze wird ihm aber von Gaunern abgenommen; schließlich gelangt er nach Venedig und speist in einem Gasthaus mit sechs entthronten Fürsten. Am Ende finden sich alle Hauptpersonen des Romans in Konstantinopel zusammen, Candidus, sein Reisebegleiter Martin, ein gelehrter Pessimist, den des Lebens Prüfungen zu dem Schlusse gebracht haben, „daß der Mensch geboren sei, um entweder in den Zuckungen der Unruhe oder in der Erstarrung der Langeweile zu leben“, Pangloss, der unverbesserliche Optimist, Kunigunde und ihr Bruder, der junge Baron Thunderdentronckh. Candidus hat mit dem geringen Reste seines Vermögens ein Gütchen am Marmarameer erworben und die alt und häßlich gewordene Kunigunde geheiratet. Keines ist recht zufrieden. Da trifft Candidus eines Tages einen braven alten Türken, der glücklich und zufrieden mit seinen Kindern von dem Ertrage eines Ackers lebt. Dieser Gemüsegärtner hat das wahre Glück gefunden: die Arbeit hält drei große Übel von ihm fern: Langeweile, Laster, Mangel. „Jetzt weiß ich, worauf es ankommt“, sagt Candidus, „wir müssen unseren Garten bauen.“ — „Arbeiten wir, ohne zu grübeln“, sagt Martin, „das ist das einzige Mittel, das Leben erträglich zu machen.“

Gestalten, die wirklich leben, Schicksale, die wahr und glaubwürdig sind, und die herzliches Mitgefühl erwecken, enthält Voltaires „Harmloser“ (L'ingénu, 1767).

Der Held, ein junger Franzose, ist bei den Huronen aufgewachsen, kommt nach Frankreich und gerät durch sein natürliches Wesen in allerlei Widerspruch zu den Sitten und Gebräuchen der zivilisierten Welt, die komisch wirken, obgleich eigentlich der junge Hurone im Rechte ist.

Voltaire begeistert sich hier nicht etwa für den Naturzustand gegenüber der Kultur. Sein „Naturmensch“ wird vielmehr durch die Bildung ein besserer und edlerer Mann. Seine Absicht war, zu zeigen, daß der rohe, natürlich denkende und handelnde Mensch edler denkt und handelt als der Lasterhafte, der die Vorteile der Kultur mißbraucht.

Vieles in seinen Romanen verdankt Voltaire den Engländern Defoe und Swift und der orientalischen Märchendichtung. Er führt seine Gestalten gern weit in der Welt herum, im „Mikromegas“ sogar bis zu den Sternen; auch das „Märchen von der Prinzessin von Babylon“ (La Princesse de Babylone, 1768) und der „Scarmentado“ (1756) sind Reisegeschichten. Es machte Voltaire Vergnügen, zu zeigen, daß unter den verschiedensten Himmelsstrichen, ungeachtet der Abweichungen in Sitten und Gebräuchen, die menschliche Natur im Grunde überall dieselbe sei. Als einige der Encyklopädisten, wie Helvétius und Holbach, es zu arg trieben, schrieb der mehr als achtzigjährige Greis noch einen Roman: „Jenny“ (1775), die Geschichte eines jungen Engländers, der in schlechte Gesellschaft gerät und ein vollständiger Gottesleugner zu werden verspricht. Voltaire glaubt nicht an den Bayleschen Satz, daß ein Staat von lauter Atheisten möglich wäre; nach ihm müßte dann die Gesellschaft durch Verbrechen und Zügellosigkeit zu Grunde gehen.

Die Romane Voltaires sind entstanden, als ihn das Leben darüber belehrt hatte, daß er sein Glück nicht in glänzender Stellung an einem Fürstenhofe finden sollte, sondern in arbeitsfroher Unabhängigkeit. Der Philosoph hatte lange gezögert, ehe er der ehrenvollen, aber bindenden Freundschaft eines genialen Königs seine Freiheit opferte. Er lebte freilich in Potsdam oder in Berlin nach seinem Belieben. Sein Hauptgeschäft für den König war, dessen poetische und historische Arbeiten ein oder zwei Stunden des Tages durchzusehen und zu verbessern; auch nahm Voltaire gewöhnlich mit Algarotti, d'Argens, La Mettrie und anderen an der Abendtafel Friedrichs teil. Seine wichtigste litterarische Arbeit war zu dieser Zeit die Vollendung der Schrift, die ihn schon in Cirey beschäftigt hatte, des „Jahrhunderts Ludwigs XIV.", aber er betrieb noch andere Geschäfte. Er ließ sich in eine wenig ehrenhafte Spekulation ein, und den Vermittler machte dabei ein Jude Hirschel. Zum Unglück geriet Voltaire mit seinem Geschäftsmanne in Streit, und überdies kam noch ein Juwelenhandel hinzu, bei dem Voltaire von Hirschel übervorteilt zu sein behauptete. Voltaire wollte nicht beschwören, daß er in dem Vertrage über den Juwelenhandel nachträglich nichts geändert habe; er schloß lieber mit Verlust einen Vergleich mit seinem Gegner (26. Februar 1751). Lessing, der die französischen Schriftstücke in dem Prozesse übersetzte, kam in einem Epigramme zu dem Schlusse, daß dem Juden seine List nicht gelungen sei, weil Herr Voltaire ein noch größerer Schelm sei als er. Friedrich II. ermahnte den Philosophen, sich von der „Hitze seiner Leidenschaften" nicht zu neuen Händeln hinreißen zu lassen, aber das Verhältnis des Königs zu seinem Kammerherrn bekam einen neuen Riß, als Äußerungen, die der König über Voltaire und dieser über den König



Voltaire als Greis. Nach einem Stich (Gemälde von Huber), in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 540.

gemacht haben sollte, hin und her getragen wurden. Dazu war Voltaire mit dem Präsidenten der Berliner Akademie, Maupertuis, in Zwist geraten und hatte die Akademie eine von Maupertuis tyrannisierte und entehrte Körperschaft genannt. Dies erregte Friedrichs Unwillen, er mischte sich selbst ein und ließ sogar eine der gegen Maupertuis gerichteten Voltairischen Schriften, die „Diatribe des Doktor Akakia", Weihnachten 1752 durch Henkershand auf dem Gendarmenmarkt in Berlin verbrennen. Acht Tage darauf schickte Voltaire Orden und Kammerherrnschlüssel zurück mit der Aufschrift:

So wie ein Liebender im düstern Augenblick
Der Liebsten Bild ihr wieder sendet,
Beglückt, als Du sie mir gespendet,
Geb' ich sie nun mit Schmerz zurück.

Friedrich ließ ihm alles wieder zustellen, und nach einer scheinbaren Aussöhnung reiste Voltaire am 26. März 1753 mit Urlaub von Potsdam ab ins Bad. Obgleich er aber dem König das Wort gegeben hatte, den Präsidenten der Akademie in Ruhe zu lassen, band er von Leipzig aus doch wieder mit ihm an, und nun erging der Befehl, Voltaire Kammerherrnschlüssel und Orden abzunehmen und ihn zur Herausgabe seines Vertrages sowie eines Bandes von Friedrichs Gedichten zu zwingen, den er mitgenommen hatte. Über Gotha, wo er für die Herzogin eine „Geschichte Deutschlands" (Annales de l'Empire, 1753 54) in Arbeit nahm, kam der Philosoph Anfang Juni 1753 nach Frankfurt. Der preußische Resident Freytag suchte ihn im „Goldenen Löwen" auf und nahm ihm Schlüssel, Orden und Kontrakt ab. Aber der Band Gedichte war in einer Kiste unterwegs nach Straßburg. Voltaire gab sein Wort, in Frankfurt zu bleiben, bis der Band zur Stelle geschafft wäre, und als am 17. Juni das Manuskript des Königs angekommen war, hätte Freytag Voltaire entlassen sollen. Durch seine Ungeschicklichkeit vergingen jedoch vierzehn Tage, bis man den Philosophen ziehen ließ.

Der Bruch mit Friedrich war für Voltaires ferneres Leben entscheidend. Am französischen Hofe hatte man seine Reise nach Preußen ungern gesehen, der vom Hofe des Salomos des Nordens verjagte Philosoph wäre in Paris und Versailles der Schadenfreude und dem Neide der Nebenbuhler ein willkommenes Schauspiel gewesen. Voltaire war zu klug, um sich dieser Möglichkeit preiszugeben. Nach verschiedenen Zwischenstationen gelangte er in Begleitung der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth an den Genfer See. Er erwarb 1755 das Gut Saint-Jean bei Genf, das er Les Délices taufte, und drei Jahre darauf die Herrschaften Tournai und Ferney im Lande Gex, das noch zu Frankreich gehörte, aber nur zwei Stunden von Genf entfernt war. Ferney wurde Voltaires ständiger Wohnsitz. Er befand sich hier in der Lage eines vornehmen und reichen Mannes, der seinen hohen gesellschaftlichen Rang weder der Gunst eines Fürsten noch seinem litterarischen Ruhm allein verdankte. Wäre er inmitten des Pariser gesellschaftlichen und litterarischen Treibens geblieben, so hätte er niemals eine so anerkannte geistige Großmacht werden können wie hier in seiner unabhängigen Einsamkeit. Fern von der Hauptstadt Frankreichs bildete sich um den Menschen und Schriftsteller ein Nimbus, den die tägliche Beobachtung seiner persönlichen Schwächen und Kleinlichkeiten seitens der scharfsichtigen und spottlustigen Gesellschaft zu Versailles und Paris nicht zerstören konnte: Voltaire wurde der „Patriarch", das Haupt eines neu herangewachsenen philosophischen Geschlechtes, das freilich selbst jetzt noch, sobald ein Anlaß vorlag, seinen Witz an ihm übte, aber im ganzen mit Ehrfurcht zu ihm aufsah. Voltaire verstand es überdies, das Interesse für sich stets rege, seine Verbindungen mit der tonangebenden Gesellschaft stets lebendig zu erhalten. Das sicherste Mittel, sich über alles zu unterrichten und selbst auf einflußreiche Zeitgenossen zu wirken, war für ihn sein Briefwechsel. Die Sammlung seiner Briefe allein

aus seinen letzten zwanzig Lebensjahren beläuft sich auf ungefähr 8000 Nummern. In Paris hatte Voltaire vor allem drei wichtige Korrespondenten: Graf d'Argental, der als Diplomat Beziehungen zum Hofe hatte und als Theaterfreund in Fragen der ästhetischen Kritik für Voltaire Bedeutung besaß; d'Alembert, den hervorragenden Gelehrten und unabhängigen Charakter, der als Sekretär der Akademie über Angelegenheiten der gelehrten und litterarischen Welt, besonders über alles, was die „Brüder" (die Philosophen) anging, berichtete, endlich seinen eigentlichen Geschäftsträger, gelegentlich auch Agitator, den Finanzbeamten Damilaville. Voltaire stand auch mit fürstlichen Personen im Briefwechsel, mit der Kaiserin Katherina II. von Rußland, dem Herzog Eugen von Württemberg und seit 1757 sogar wieder mit Friedrich dem Großen, der ihn nicht entbehren konnte. Über die „Fragen über die Encyklopädie" (Questions sur l'Encyclopédie), die Friedrich während eines heftigen Gichtanfalles studierte, schrieb er an Voltaire: „Diese Bücher waren eine große Labung für mich. Während ich las, habe ich tausendmal dem Himmel gedankt, daß er Sie der Welt gegeben hat." Voltaire hat die Kränkungen, die ihm der König verursacht hatte, in seinem Inneren nie verziehen und wohl nie die Größe Friedrichs wirklich erkannt. Seinem Fürstenideal entsprach es nicht, daß Friedrich so hartnäckig Krieg führte, anstatt um jeden Preis Frieden zu schließen.

Trotz seiner Geschäfte und Verpflichtungen als Grundherr, als Wirt, als Anwalt der Bedrängten und Unglücklichen, als unermüdlicher Briefschreiber hat Voltaire in den letzten fünfundzwanzig Jahren seines Lebens eine schier unglaubliche Fruchtbarkeit als Schriftsteller entfaltet: Romane, Verserzählungen, Tragödien, Komödien, Satiren, Gelegenheitsverse, Oden, Abhandlungen über theologische, philosophische, nationalökonomische Fragen, historische Werke flossen aus der Feder des stets über seine Gesundheit klagenden Greises. Von den geschichtlichen Werken waren zwei, die „Geschichte Karls XII." (Histoire de Charles XII, 1731) und das „Jahrhundert Ludwigs XIV." (le Siècle de Louis XIV, Berlin 1751), schon früher erschienen. Die Geringschätzung, mit der „Karl XII." öfter behandelt worden ist, verdient das Buch nicht: als Meisterwerk geschichtlicher Erzählung war es ein Vorbild für die künftige Geschichtschreibung. Das „Jahrhundert Ludwigs XIV." machen die Vorzüge einer anziehenden, klaren und einfachen Darstellung zu einem der trefflichsten Werke Voltaires. Es ist zugleich eine auf gründlichen Studien beruhende und von echtem historischen Geist belebte Arbeit. Neu und bedeutend ist die Auffassung, in der der geschichtliche Gegenstand behandelt wird: „Nicht die Thaten eines Einzelnen will man versuchen, der Nachwelt darzustellen, sondern den Geist der Menschen in einem der gebildetsten Zeitalter, das es je gegeben hat." So werden nach der Geschichte der Regierung Ludwigs und seiner Kriege die inneren Einrichtungen des Staates, die Justizverwaltung und das Finanzwesen, das Heer und die Marine, Handel und Gewerbe, Wissenschaften und Künste, kirchliche und religiöse Zustände behandelt. Aber es fehlt den einzelnen Abschnitten der innere Zusammenhang. Voltaire nahm die politische Geschichte voraus und ließ in planloser Anordnung die Betrachtung der Vorgänge folgen, die den kulturgeschichtlichen Teil des Werkes ausmachen. Er reiht nur eine Anzahl von Sonderübersichten über die Kulturbewegung aneinander, ohne zu zeigen, wie die einzelnen Lebensäußerungen in der staatlich geeinigten Nation voneinander abhängen und aufeinander wirken. Diese Erwägung entzieht jedoch dem Unternehmen, an das sich Voltaire ohne Vorgänger gewagt hatte, seine epochemachende Wichtigkeit nicht. Die Anerkennung, die das Werk fand, war groß; Lord Chesterfield meinte (13. April 1752): „Nachdem uns Bolingbroke eben bewiesen hat, wie man Geschichte lesen soll, zeigt Voltaire, wie man sie schreiben soll." Die Bewunderung Voltaires für alles, was in

Ludwigs XIV. Zeit in Litteratur und Kunst und für den Fortschritt der Bildung überhaupt geleistet worden war, die Illusion des großen Jahrhunderts ließ ihn ruhiger über Dinge urteilen, die er nicht billigen konnte. Er verleugnete seinen Abscheu gegen erbarmungslose oder von religiöser Engherzigkeit eingegebene Handlungen Ludwigs nicht, aber den philosophischen Geschichtschreiber versöhnte die Beförderung glänzender künstlerischer und litterarischer Kultur. In der kulturellen Bedeutung lag die geheime Anziehungskraft des Gegenstandes auf Voltaire, und so faßte er seine Aufgabe auf: ein treues Bild zu geben „der Fortschritte des menschlichen Geistes bei den Franzosen in diesem Zeitalter, das mit der Zeit des Kardinals Richelieu begann und in unseren Tagen zu Ende ging". Der durch die aufgeklärte Vernunft herbeigeführte Fortschritt der Gesittung verheißt eine Besserung auch der politischen und religiösen Zustände. Voltaire glaubt, es werden die kulturfeindlichen Mächte der Politik und der Religion von der im Bildungsfortschritt wirkenden Vernunft bald überwunden werden, und erkennt in seinem eigenen Zeitalter schon die Früchte jener reichen Geistesblüte, die das Jahrhundert Ludwigs XIV. hervorgebracht hat: „es wird das Vorbild noch glücklicherer Zeit bleiben, die aus ihm hervorgeht!" Diese einseitige Auffassung, die die fortschreitende Entwickelung der Zivilisation von dem Wirrsal der politischen und religiösen Kämpfe menschlichen Ehrgeizes und Aberglaubens zu trennen vermeint, beherrscht auch Voltaire in seinem großen universalgeschichtlichen Werke, dem „Versuch über die allgemeine Geschichte und über die Sitten und den Geist der Nationen von Karl dem Großen bis auf unsere Tage" (Essai sur l'histoire générale et sur les mœurs et l'esprit des Nations, 1756, 7 Bde.). Doch hat dieses Geschichtswerk im Vergleich zum „Jahrhundert Ludwigs XIV." einen stark polemischen Zug. Nebst einer „Philosophie der Geschichte" als Einleitung ging es aus einem Entwurf (1740) für die Marquise du Châtelet hervor.

Voltaire hat mit seinem „Versuch" ein historisches Werk schreiben wollen, das Geist und Geschmack befriedigte. Dies that allerdings Bossuets berühmter „Discours" auch, aber gerade der Widerspruch gegen die kindliche kirchliche Geschichtsauffassung Bossuets durchzieht die Darstellung des philosophisch denkenden Geschichtschreibers von Anfang bis zu Ende. Voltaire fing an, wo Bossuet aufgehört hatte, nämlich mit dem Zeitalter Karls des Großen, und ließ bei dieser Arbeit das politische Interesse hinter dem kulturgeschichtlichen zurücktreten. „Ich betrachte hier im allgemeinen mehr das Schicksal der Menschen als die Erschütterungen der Throne. Auf das menschliche Geschlecht hätte man achten sollen in der Geschichte, jeder Geschichtschreiber hätte sagen sollen: homo sum; aber die meisten haben Schlachten beschrieben." So aufgefaßt, wird die Geschichte „ein wüster Haufen von Verbrechen, Narrheiten und Unglücksfällen.... Irrtümer und Vorurteile lösen einander ab und vertreiben Wahrheit und Vernunft. Man sieht, wie die Gescheiten und Glücklichen die Schwachen in Fesseln schlagen und die Unglücklichen vernichten; aber ebenso wie die Sklaven, über die sie gebieten, sind auch diese Glücklichen nur die Spielbälle des Glückes. Endlich klären sich die Menschen ein wenig auf durch die Einsicht in ihre Thorheiten und ihr Unglück; die Gesellschaft kommt mit der Zeit dazu, ihre Begriffe zu berichtigen, die Menschen lernen denken."

Voltaires übrige geschichtliche Darstellungen blieben hinter dem „Versuch" zurück, so die im Auftrag der Kaiserin Elisabeth unternommene und für die Kaiserin Katharina II. vollendete „Geschichte des russischen Reiches unter Peter dem Großen" (Histoire de l'Empire de Russie sous Pierre le Grand, 1759—63), der „Abriß des Jahrhunderts Ludwigs XV." (Précis du siècle de Louis XV, 1769) und die „Geschichte des Pariser Parlaments" (Histoire du Parlement de Paris, 1769). Die mancherlei Oberflächlichkeiten, Unrichtigkeiten und verkehrten Beurteilungen namentlich von Thatsachen der Glaubensgeschichte, die man ihm hat nachweisen können, die Einseitigkeit seiner Auffassung geschichtlicher Vorgänge, sobald seine philosophischen Überzeugungen mit ins Spiel kamen, sein Mangel an Methode,

alles dies kann die Bedeutung und den Einfluß des Geschichtschreibers Voltaire nicht austilgen. Diese Bedeutung und dieser Einfluß aber beruhen neben dem Reiz der Darstellung ganz besonders auf der Tendenz der Humanität und des geistigen Fortschritts, die der Geschichtschreibung einen geistigen Zweck und Inhalt, eine Würde und einen erzieherischen Wert verlieh, den sie früher nicht besaß.

Scheinbar unerschöpflich war Voltaire als rein *philosophischer* Schriftsteller. Welche Unzahl von Predigten, Abhandlungen, Gesprächen und Streitschriften hat er veröffentlicht! Seit seiner Rückkehr aus England bis an sein Ende, länger als fünfzig Jahre, hat er sich als Schriftsteller in philosophischen Fragen herumgetrieben. Selbständigkeit und Gründlichkeit mögen ihm abgesprochen werden, nicht aber Ernst und Aufrichtigkeit. Als er sich dem behaglichen Genuß seines Reichtums hingeben und sich des erworbenen litterarischen Ruhmes erfreuen konnte, zog ihn immer wieder ein lebhaftes Interesse zu den Fragen der Philosophie und des Glaubens hin. Mag hierbei die Lust am Kampf ihren Anteil gehabt haben: was ihn eigentlich nimmer müde werden ließ, war doch das ernste Gefühl, daß er nicht ermatten dürfe in der Bekämpfung der kulturfeindlichen Mächte. Nach seiner Überzeugung ist eine verfeinerte Gesittung der höchste Segen für die Menschheit; alles, was das Leben erfreulich macht, geht aus ihr hervor. Was die Beförderung der Gesittung hemmt oder vernichtet, Aberglauben, Fanatismus, politische Tyrannei, Ehrgeiz und Herrschsucht, Ungeschmack und Beschränktheit, das sind Voltaires Feinde. Als Sohn des alten Frankreichs, von frommen Jesuiten erzogen, hat er vor allem in einer durch Zwang aufrecht erhaltenen Glaubensherrschaft den schlimmsten Kulturfeind erblickt, der die glänzende Zivilisation des Altertums in die dunkle Nacht des Mittelalters tauchte; mit der Wiedergeburt der Wissenschaften ist der neue Tag angebrochen, aber ganz hell wird es erst sein, wenn die verdunkelnde Gewalt der Kirche verscheucht ist durch die Gewissensfreiheit, und wenn die Lenker der Staaten darüber aufgeklärt sind, daß es nicht ihr Vorteil sein kann, der Kirche ihre Macht zur Verfügung zu stellen. Die Philosophie Voltaires ist die eines Kulturkämpfers, sie dient dem Fortschritt der Gesittung, der Aufklärung, und natürlich stehen ihm die menschlichen Probleme in erster Linie. Die praktische Richtung seiner Philosophie ergibt sich ohne weiteres aus ihrem Ursprung, aus dem Widerspruch gegen ganz bestimmte Zustände, die der Bund des kirchlichen und politischen Absolutismus geschaffen hatte. Voltaire erachtete es als seine Aufgabe, diesen Mächten ihre Waffen zu entwinden und zu beweisen, daß die theoretische Begründung der hochgespannten Ansprüche, die beide an den Staatsbürger und den Christen stellten, vor dem Richterstuhl der Vernunft in nichts zusammenfalle. Die gebildete Gesellschaft sollte von dem Vorurteil befreit werden, daß die Moral an die Beobachtung bestimmter, von Kirche und Staat festgesetzter Gebräuche und Lehren geknüpft sei; es galt, der geistigen und materiellen Entwickelung der Menschheit freie Bahn zu schaffen. Daher steht im Vordergrund eine empirisch-genetische Betrachtung des menschlichen Seelenlebens, die Forschung nach der Möglichkeit des wissenschaftlichen Erkennens, eine von der Religion unabhängige Begründung der Sittlichkeit und die Erörterung von Fragen des gesellschaftlichen Lebens. Den Ausgangspunkt bildet die Philosophie Lockes und der religiöse Skeptizismus Bayles. Nichts lag Voltaire ferner als die Absicht, auf die Masse wirken zu wollen, er schrieb nur für die kultivierte Gesellschaft, denn „die Philosophie wird niemals für das Volk geschaffen sein: der heutige Pöbel ist durchaus dem Pöbel gleich, der vor viertausend Jahren vegetierte" (Brief vom 31. Juli 1775). Wie Voltaire Newtons Physik für die gebildeten Laien bearbeitete, so war Locke sein Führer für seine erkenntnistheoretischen Auseinandersetzungen. Dies spricht sich in seiner „*Abhandlung über*

Metaphysik" (Traité de Métaphysique, 1734) aus, die er für Frau du Châtelet verfaßte, die aber erst in der Kehler Gesamtausgabe seiner Werke (1784) abgedruckt wurde. Da Voltaire für Diderots Encyklopädie eine Anzahl Artikel geliefert hatte, kam er auf den Gedanken, auf eigene Hand ein „Philosophisches Taschenwörterbuch" (Dictionnaire philosophique portatif, 1764) zu schreiben, das später, umgearbeitet und erweitert, den Titel „Fragen über die Encyklopädie" (Questions sur l'Encyclopédie, 1771/72) erhielt. Aus den unter einzelne Stichwörter gesetzten Abhandlungen (Ame, Dieu, Causes finales u. s. w.) lassen sich Voltaires philosophische Ansichten entwickeln.

Hierzu kommt noch aus den Jahren 1750—77 ein Fülle anderer Schriften über dieselben Gegenstände. Voltaire spielte dabei oft Versteck, gab seine Arbeiten für Übersetzungen aus dem Englischen, Deutschen oder Lateinischen aus und nannte als Verfasser Dr. Obern, Abbé Tilladet, Lord Bolingbroke oder sonst jemand. Wirklich fremder Abstammung war aber nur der Auszug aus dem „Testament des Pfarrers Meslier" (Testament de Jean Meslier, 1761), den Voltaire nach der hinterlassenen Handschrift dieses in Etrépigny in der Champagne verstorbenen Geistlichen veröffentlichte. Diese Schrift war von ingrimmigem Haß gegen den christlichen Glauben eingegeben, und Meslier hatte sie, während er die Pflichten seines kirchlichen Amtes bei seinen nichtsahnenden Bauern gewissenhaft erfüllte, für sich niedergeschrieben. Zu den ins theologische Gebiet gehörigen Streitschriften Voltaires ist auch das „Mittagsmahl des Grafen Boulainvilliers" (Le Dîner du comte Boulainvilliers, 1767) zu rechnen, ein Gespräch, worin bei allem Spott über Christentum und Judentum der Person Christi doch Achtung gezollt wird. Auch die verhältnismäßig gründliche Abhandlung „Gott und die Menschen, eine theologische, doch vernünftige Schrift von Dr. Obern" (Dieu et les hommes œuvre théologique, mais raisonnable, 1769) beschäftigt sich mit Christus und der Ausbreitung seiner Lehre, ebenso „Die wichtige Untersuchung des Mylord Bolingbroke, oder das Grab des Fanatismus" (Examen important de mylord Bolingbroke ou le Tombeau du Fanatisme, 1767). Mehr philosophisch sind „Der unwissende Philosoph" (Le Philosophe ignorant, 1766), eine gediegene Abhandlung über die menschliche Seele und ihr Verhältnis zum Schöpfer, ferner „Alles in Gott, Kommentar zu Mallebranche" (Tout en Dieu, commentaire sur Mallebranche, 1769), die „Briefe des Memmius an Cicero" (Lettres de Memmius à Cicéron, 1771), gegen Holbach, „Man muß sich entscheiden, oder das Prinzip der Thätigkeit" (Il faut prendre un parti, ou le Principe d'action, 1772), eine Verteidigung des Glaubens an das höchste Wesen, und die „Dialoge des Euhemerus" (Dialogues d'Evhémère, 1777).

Bekannt ist das Wort Voltaires: „Zerschmettert die Infame!" (Ecrasez l'infâme!, nämlich die Kirche), ein Ausruf, mit dem er unzählige Male seine Briefe an vertraute Freunde geschlossen hat, der Ausdruck seiner Feindschaft gegen das geschichtlich gewordene Christentum. Er sucht die Widersprüche der Offenbarung und der christlichen Überlieferung gegen die Vernunft und das Naturgesetz auf, um zu beweisen, daß die Kirche nicht behaupten darf, im Besitz der Wahrheit zu sein; er unternimmt es, darzulegen, daß auch außerhalb des Christentums eine reine Moral gelehrt und von einzelnen Menschen befolgt worden ist; er erhärtet aus der Geschichte, daß die Menschen durch die Einführung des Christentums nicht gesitteter und besser geworden sind, daß sich vielmehr Fanatismus und Unduldsamkeit, eine Erbschaft, die das Christentum von den Juden übernahm, mit der Herrschaft des Christentums immer weiter ausgebreitet und die geistige Knechtschaft der abergläubisch gewordenen Völker verursacht haben. Die Kirche ist die Feindin der Könige, denn die Völker gelangen nur zu Wohlstand und wahrer

Gesittung, wo die Herrschaft der Kirche gebrochen ist. Diese Feindschaft gegen das Christentum, das sich in dem stolzen Bau der katholischen Kirche verkörpert, macht Voltaire aber nicht zum Zweifler und Gottesleugner. Er wendet sich „nur gegen die in der bestehenden Gesellschaft, in Staat und Kirche, in Familie und Schule anerkannte Religion", die von Gott Dinge lehrt und als seine Gebote verkündet, die der Vernunft und Moral zuwiderlaufen. Man hat daher von einem „sozialen Atheismus" Voltaires gesprochen. Sein ungemein erregbares Gemüt, das sich gegen jede unwillkommene Erfahrung sogleich lebhaft aufbäumt, läßt freilich oft die Grundstimmung seines Geistes als eine ganz unsichere Mischung von Pessimismus, Zweifelsucht und ironischer Spottlust erscheinen; und wenn er die letzten Konsequenzen seiner philosophischen Meinungen gezogen hätte, wäre er freilich, wie mancher andere Aufklärer, bei dem vollkommenen Materialismus angelangt, aber es lag ihm nichts an rein philosophischer Folgerichtigkeit: er blieb Dualist und Deist, und einzelne übellaunige Äußerungen und Stoßseufzer ändern daran nichts. Weil er zahllose Mißbräuche, Vernunftwidrigkeiten und Unmenschlichkeiten kennen gelernt hatte, die aus Lehren, Einrichtungen und Machtansprüchen der katholischen Kirche entsprangen, verschloß er seine Augen der Thatsache, daß in den modernen Zeiten nur die christlichen Völker zu einer höheren sittlichen Kultur gelangt waren, und fragte nicht, ob denn die germanischen und romanischen Völker vom Mittelalter bis zur Neuzeit dem Philosophen und Menschenfreund ohne die sittigende Macht des Christentums politisch und kulturgeschichtlich ein erfreulicheres Schauspiel dargeboten haben würden. Voltaire hatte sich infolge seiner Erziehung früh eine äußerliche Auffassung religiöser Dinge angeeignet und gottlose Reden zu führen gelernt, während zugleich in seiner vorwiegend kritisch-verständigen Natur die Gefühle der Andacht und Ehrfurcht nicht tief wurzelten. Dem religiösen Bedürfnis, dem er in geschichtlicher Betrachtung so wenig gerecht zu werden wußte, gestand aber seine praktische Vernunft Daseinsberechtigung, ja eine gewisse Notwendigkeit zu. Der kunstreiche Bau der Welt setzt einen Schöpfer voraus, die Menschheit, wenn sie nicht in Unkultur versinken soll, bedarf eines Gottes: das ist das immerwiederkehrende Raisonnement, womit Voltaire die Atheisten widerlegt und die Naturreligion der Deisten empfiehlt. Charakteristisch ist es auch, wie er mehr von außen her als von innen heraus zu seinen Forderungen gelangt. Das spricht sich deutlich in seinem bekannten Wort aus: „Wenn Gott nicht wäre, müßte man ihn erfinden"; freilich setzt er gleich hinzu, „aber alles schreit uns zu: er ist!" Zur Bekämpfung der Gottesleugner bedient er sich von den verschiedenen Schulbeweisen für das Dasein Gottes des kosmologischen (in der „Predigt über den Atheismus", Homilie sur l'Athéisme. 1767), des teleologischen (im „Unwissenden Philosophen") und des moralischen (im Artikel Dieu des „Philosophischen Taschenwörterbuches"). Aber ihm genügt die unumstößliche Gewißheit, daß es einen Schöpfer gibt, nicht; er bedarf eines Gottes, der sich um die Menschen kümmert, er muß einen gerechten Gott annehmen und findet eine Gewähr dafür in dem sittlichen Bewußtsein, das in jedem denkenden Menschen unausrottbar vorhanden ist. Der Glaube an die Tugend und die Gerechtigkeit, der überall verbreitet und für die menschliche Gesellschaft notwendig ist, findet seine sicherste Stütze und vollkommene Erfüllung durch das Dasein eines gerechten Gottes, der an den Geschicken der Menschen, an ihren guten und bösen Thaten Anteil nimmt und Lohn und Strafe austeilt. Hierdurch wird der Inhalt von Voltaires Seelenlehre und Ethik bestimmt. Die Atheisten leugnen lieber das Dasein des Schöpfers, als daß sie ihn zum Urheber des Übels machen. In seinen jüngeren Jahren hilft sich Voltaire wie Bolingbroke, Shaftesbury und Pope nach dem Vorgang von Leibniz damit, daß er das Übel gegen das Gute in der Gesamtheit aufrechnet. Später scheint ihm dies Rechenexempel nicht

mehr zu stimmen, die Frage nach dem Vorhandensein und dem Ursprung des Übels bleibt ihm ein unlösbares Rätsel, vor dem uns nur das Vertrauen auf die Vorsehung retten kann. Die Guten leiden, und die Bösen triumphieren: das ist oft der Lauf der Welt. Da im irdischen Leben die unabweisbare Forderung der Gerechtigkeit unerfüllt bleibt, muß uns der Glaube an eine Vergeltung im Jenseits entschädigen. Indem Voltaire dies zugibt, bringt er einen eminent christlichen Gedanken in die Naturreligion und gesteht zugleich die Unsterblichkeit und die Immaterialität der Seele ein. Im übrigen folgt er in seiner Seelenlehre Locke, macht aber einen Seitensprung und gelangt zum Dualismus (Trennung von Leib und Seele), indem er sagt, ohne die Menschen täuschen zu wollen, könne man behaupten, daß wir ebensoviel Grund hätten, die Unsterblichkeit des denkenden Wesens zu glauben wie zu leugnen. Strafe und Lohn, die Voltaire in seiner Theologie nicht entbehren kann, setzen die Verantwortlichkeit des Menschen für seine Handlungen voraus. Voltaire tritt daher anfangs auch für die Freiheit des menschlichen Willens eifrig ein. Später neigt er zum „Determinismus" und rettet nur die Freiheit des Handelns und damit die menschliche Verantwortlichkeit so weit, daß er sagt: „frei sein, heißt thun können, was man will, aber nicht wollen können, was man will". Dabei bleibt jedoch die Verpflichtung bestehen, gerecht zu handeln und seinen Nächsten zu lieben. Die Philosophie, die natürliche Vorgänge und Erscheinungen des menschlichen Lebens an der Hand wissenschaftlicher Erfahrung erforscht und feststellt, dient der Aufklärung, weil sie die Wege von Schutt, Gestrüpp und Hindernissen reinigt, die zum Tempel vernünftiger Gottesverehrung und Tugend führen; aber wo ihre Weisheit nicht ausreicht, um für den Bau einen festen Grund zu schaffen, wird die wissenschaftliche Erkenntnis der Erkenntnis des Nützlichen aufgeopfert, und die Moral wird durch den Glauben an die Zweiteilung von Leib und Seele, an das Gewissen, an Strafe und Lohn im Jenseits und an einen vergeltenden Gott sicher verankert. Voltaire läßt die wissenschaftliche Folgerichtigkeit gern fallen, wenn er nur den Trumpf ausspielen kann, daß seine Moral wie die christliche allgemein gültig ist und nicht der geoffenbarten Lehren und Thatsachen der Heilsgeschichte bedarf. Seine Naturreligion ist der moralische Rest, der übrigbleibt, wenn aus dem Christentum die geschichtlichen und persönlichen Thatsachen herausgenommen werden. Eine Kirche kann man davon nicht auferbauen, aber die christliche Färbung von Voltaires Vernunftglauben erhält sich in dem wesentlichen Punkt der Projektion in das Jenseits.

Die poetischen, philosophischen, historischen und theologischen Arbeiten ließen aber dem Alten in Ferney noch Zeit, litterarische Kritik zu üben, Kommentare zu schreiben, sich über Fragen des Kriminal- und Staatsrechtes und über nationalökonomische Probleme zu äußern. Nur über Kindererziehung hat er nicht geschrieben, obgleich er seine Nichten versorgt und eine arme Waise in sein Haus aufgenommen, erzogen, ausgestattet und verheiratet hat. Außerdem gab es für ihn vielfach Veranlassungen, zur Feder zu greifen: für die Ableugnung seiner Schriften, die Widerlegung und Verspottung seiner Widersacher, die Verteidigung seiner Freunde und Schutzbefohlenen.

In dem Menschenalter, das der französischen Revolution vorausgeht, schwillt die Litteratur, die sich mit der Verbesserung der politischen und ökonomischen Zustände beschäftigt, so an und wird so anspruchsvoll, daß Voltaire nicht er selbst gewesen wäre, wenn er nicht auch seine Stimme in dem Chore der Staatsverbesserer erhoben hätte. Er war Zeuge zahlreicher Mißbräuche und Übelstände im Staatsleben, die unheilvoll für die bürgerliche Freiheit, den inneren Frieden und Wohlstand waren. Auch er hatte das Glück Englands gepriesen, dem seine Verfassung Ruhe, Macht und Freiheit brachte. Bei Gelegenheit einer Beurteilung von Rousseaus

„Gesellschaftsvertrag“ („Republikanische Ideen“, Idées républicaines, 1762) leugnet er die Möglichkeit einer vollkommenen Regierungsform: „aber die erträglichste Form aller Regierungen ist die republikanische, weil es die ist, welche die Menschen am meisten der natürlichen Gleichheit nahert“. Und fast zur selben Zeit läßt er einen Skythen (d. h. Schweizer) zu einem Perser (d. h. Franzosen) sagen: „Der Titel Herr, der den Persern so heilig ist, ist im alten Skythien ein unbekannter Name; wir sind alle gleich auf diesen teuren Gefilden, ohne Könige, ohne Unterthanen, alle frei und Brüder.“ Aber Voltaire machte nur die Mode mit, oder sein Widerspruchsgeist ließ ihn sich einmal für Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit begeistern, sonst macht ihn die republikanische Schwärmerei nicht schwindlig. Er weiß, daß überall die menschlichen Leidenschaften ihr Spiel treiben, und ist sicher, daß ein guter König in Frankreich mehr Nutzen stiften kann als in England, weil man ihm nicht widerspricht; wer glaubt, daß der König von Frankreich der Herr über Leben und Gut seiner Unterthanen sei, der irrt: „eine derartige Regierung gibt es überhaupt nicht auf Erden“. Die Nachteile der Willkürherrschaft sind nicht unauflöslich mit ihr verbunden, darum braucht man die französische Monarchie nicht wesentlich umzugestalten; vielmehr warte man ruhig ab, bis der Fortschritt der Aufklärung offenbare Schäden gebessert haben wird. Duldsamkeit und Aufklärung sind die politischen Heilmittel. Die Fürsten im Bunde mit den Philosophen führen die neue Zeit herbei, das ist Voltaires politisches Glaubensbekenntnis, und sein ceterum censeo ist: zerschmettert mir den politischen Einfluß der Kirche und ihrer Priester! Das Zeitalter der Vernunft wird alles ins Gleiche bringen: „Wir werden bald einen neuen Himmel und eine neue Erde haben; ich meine für die anständigen Leute, denn was das Pack angeht, so ist der dümmste Himmel und die dümmste Erde gerade, was sie brauchen“ (1769, Brief an d'Alembert). Solche Äußerungen beweisen, daß Voltaire nicht von einer Befreiung und Beglückung des Volkes durch das Volk träumte. Seine Schwärmerei für die zunehmende Kultur ließ ihn ganz die Wichtigkeit der politischen Aktion übersehen, er trennte Staat und Kultur voneinander und vergaß, daß für den dauernden Fortschritt der Gesittung ein gut geordnetes und starkes Staatswesen wichtiger ist als fürstliche Mäcene, die sogenannte mediceische und augusteische Zeitalter heraufführen. Voltaire war nach Erziehung, Lebenserfahrung und Lebensgeschmack Monarchist. Als Herr einer Grafschaft und Besitzer eines großen Vermögens war er ökonomisch fest mit den Verhältnissen der alten französischen Monarchie verwachsen; Neigung für die rauhe Frugalität der vielgerühmten Tugendrepubliken hatte er nicht; er war zu alt, um beim Anblick des tugendhaften Landmannes, der genügsam und glücklich vor einer strohgedeckten Hütte sein kärgliches und einfaches Mahl verzehrte, in gerührtes Entzücken zu geraten. Der Sohn des Sportelkassierers Arouet blickte mit dem Mitleide des welterfahrenen großen Herrn auf die gleichmachenden republikanischen Träume des „Uhrmachergesellen“ Jean Jacques Rousseau herab. Der alte Herr in Ferney erkannte in Rousseau sogar einen gefährlichen Rivalen. Rousseau hatte zuerst zu Voltaire als zu seinem Meister emporgeblickt, als aber Voltaire in seinen Versen über das Lissaboner Unglück gotteslästerliche Äußerungen that, fühlte sich Rousseau als Anwalt des Glaubens an einen gerechten Gott verletzt, und als d'Alembert den Genfern empfahl, ein Theater zu bauen, trat der Gegensatz Rousseaus zu den Philosophen in der sittenstrengen Verurteilung der Bühne und der dramatischen Kunst noch schärfer hervor. Voltaire wurde allmählich Rousseaus ausgesprochener Gegner, das kleine Libell „Sentiment des Citoyens“ (Urteil der Bürger, 1764) ist geradezu eine Denunziation. Voltaire verhöhnt Rousseau als einen bösartigen Narren und nennt ihn in dem Gedichte „Der Genfer Bürgerkrieg“ (Guerre civile de Genève, 1768) einen Inbegriff von Wankelmut,

Dünkel und Undank. Mit den Pariser Philosophen dagegen hielt Voltaire gute Freundschaft. Als deren Gegner den Patriarchen von seinen weiter fortgeschrittenen Freunden, den Encyklopädisten, zu trennen trachteten und Palissot in der Komödie „les Philosophes“ (1760) die Aufklärer verhöhnte und verächtlich machte, bekannte Voltaire sich ausdrücklich zu ihrer Partei und nahm für sich das Verdienst in Anspruch, zuerst das Wort Humanität gebraucht zu haben. Er hatte auch Gelegenheit, sich im privaten Leben als Menschenfreund zu beweisen. Eine Ode Lebruns machte ihn 1760 auf eine angebliche Enkelin Corneilles aufmerksam, die in ärmlichen Verhältnissen zu Paris lebte. Der Patriarch nahm das sechzehnjährige Mädchen in sein Haus auf, wies ihm eine Rente an und veranstaltete eine Ausgabe der Werke Corneilles mit eigenem Kommentar, deren Erlös die Mitgift Mariens sein sollte. Der Ertrag des Unternehmens (40,000 Frank) war mehr wert als der Kommentar.

Um dieselbe Zeit bot ein Justizmord des Toulouser Parlamentes eine herrliche Veranlassung zu einer leidenschaftlichen Toleranzpredigt (Traité de tolérance, 1762). Der Sohn des achtundsechzigjährigen Jean Calas hatte sich an der Ladenthür im väterlichen Hause erhängt. Die Familie Calas war hugenottisch, und nun hieß es, der Alte hätte den kräftigen jungen Mann ermordet, weil dieser katholisch werden wollte wie sein jüngerer Bruder. Weder für diese Absicht des Sohnes noch für die Schuld Jean Calas' war die Spur eines Beweises vorhanden, aber gewissenlose Richter verurteilten den Vater zum Tode durch das Rad. Voltaire nahm sich der Sache mit Feuereifer an; durch Briefe, Denkschriften und seinen großen persönlichen Einfluß setzte er es endlich durch, daß der Prozeß revidiert wurde: die Pariser Richter erklärten am 9. Mai 1763 einstimmig den Spruch des Toulouser Parlamentes für nichtig. Und so nahm sich Voltaire auch in anderen Fällen der ungerecht Verfolgten mit Nachdruck an.

Als Beccarias Werk über die Verbrechen und Strafen erschien, sah Voltaire in dem italienischen Marchese seinen Bundesgenossen und schrieb zu seinem Werke eine Erläuterung (Commentaire sur le livre des délits et des peines par un avocat de province. 1766). Voltaire war der erbitterte Gegner aller überlebten und barbarischen Gesetze und Einrichtungen in der Rechtspflege und Verwaltung der französischen Monarchie. Wie er gegen die Folter, das mangelhafte Beweisverfahren, das grauenvolle Mißverhältnis zwischen Vergehen und Strafe geschrieben hat und der Auflösung des halsstarrigen Pariser Parlamentes (1771) als einer alte Mißbräuche stützenden Körperschaft seinen Beifall zollte, so nahm er sich auch der Bauern gegen die in einzelnen Landschaften noch bestehende Hörigkeit an, bekämpfte die Steuerfreiheit der Geistlichen und befürwortete die Aufhebung oder Einschränkung der Klöster.

Je meurs en adorant Dieu, en aimant mes amis, en ne haissant pas mes ennemis, en detestant la superstition 1778. fev:
Voltaire

Voltaires Glaubensbekenntnis (Februar 1778). Nach der Originalhandschrift in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 572.

Voltaire war achtzig Jahre alt geworden, sein Fleiß verminderte sich nicht, aber das Leben in Ferney wurde stiller und einförmiger; die Nichte bestimmte ihren Oheim, nach Paris zu reisen,

wo seit der Thronbesteigung Ludwigs XVI. (1774) in Hof und Stadt manches anders geworden war. Am 10. Februar 1778 kam Voltaire in Paris an. Wie ein böses Omen empfing ihn die Nachricht von dem Tode seines Lieblings, des Schauspielers Lekain, aber bald verlor er sich in einen Taumel von Huldigungen. Nur der König wollte von ihm nichts wissen. Bald darauf erkrankte Voltaire. Der ehemalige Jesuit Gaultier sollte ihn in den Formen für den Tod vorbereiten (2. März), denn der Dichter wünschte nicht, „wie die Lecouvreur auf den Schindanger geworfen zu werden". Es wurde von ihm ein schriftliches Bekenntnis verlangt. Dies wurde zugestanden, und Voltaire bekannte darin, daß er in der heiligen katholischen Religion sterbe, in der er geboren sei, in der Hoffnung, daß die Barmherzigkeit Gottes ihm alle seine Fehler vergeben werde; wenn er aber jemals der Kirche Ärgernis gegeben habe, so bitte er Gott und sie selbst um Verzeihung. Zwei Tage früher hatte Voltaire seinem Sekretär Wagnière als seine aufrichtige Meinung folgende Worte auf einen Zettel geschrieben: „Ich sterbe in Anbetung Gottes, in Liebe zu meinen Freunden, ohne Haß gegen meine Feinde und mit Verwünschung des Aberglaubens, Februar 1778. Voltaire" (s. die Abbildung, S. 551). Aber der Anfall wurde überwunden; am 30. März war Voltaire in der Akademie und dann im Theater, wo die Aufführung seines letzten Stückes („Irène") zu seiner Apotheose wurde. Man bekränzte ihn in seiner Loge und seine Büste auf der Bühne unter unaufhörlichen Beifallsrufen. „Man erstickt mich unter Rosen!" rief der Dichter aus. Mit Eifer widmete er sich jetzt seinem neuen Amte als Direktor der französischen Akademie. Er setzte den Beschluß durch, das Wörterbuch neu zu bearbeiten, und übernahm selbst den Buchstaben A. Aber seine Kräfte gingen abwärts, und der Versuch, sie durch künstliche Mittel zu steigern, war nutzlos: in der Nacht vom 30. auf den 31. Mai starb Voltaire. Ein Begräbnis in Paris wurde ihm versagt. Die Familie ließ eilig die Leiche nach der Abtei Scellières bei Troyes (Champagne) bringen, deren Abt Voltaires Neffe Mignot war. Der Erlaß des Bischofs von Troyes, der hier die Beisetzung ebenfalls untersagte, kam zu spät, war wohl auch ohne rechtliche Begründung. So fand der gottlose Spötter nun doch in geweihter Erde Rast.

2. Diderot, die Encyklopädie und Rousseau.

Ein Werk, für das Voltaire zahlreiche Artikel schrieb, war das große Unternehmen Diderots und d'Alemberts, die Encyklopädie. Eine riesenhafte Zusammenstellung alles menschlichen Wissens, galt die Encyklopädie vor allem als die Schöpfung der „Philosophen", als Rüstkammer der Aufklärung, Vorkämpferin der Freiheit und Bildung gegen geistliche Bevormundung, Aberglauben und Unduldsamkeit. Die Mitarbeiter, die „Encyklopädisten", schlossen sich zu keiner Schule, nicht einmal zu einer besonderen Gruppe in der Litteratur zusammen; sie vereinigte das gemeinsame Ziel, die kritische Tendenz der Verstandesaufklärung.

Denis Diderot (1713—84; s. die Abbildung, S. 553), in Langres als Sohn eines wohlhabenden Messerschmiedes geboren, war es, der durch seinen Fleiß, seine Ausdauer und sein umfassendes Wissen die Encyklopädie zu einem glücklichen Abschlusse brachte. Er war, zum Geistlichen bestimmt, von den Jesuiten erzogen worden. Bald aber verlor er die Lust zum Berufe des Predigers, und da sein Vater die Hand von ihm zog, lebte er zehn Jahre in kümmerlichen Verhältnissen, aber glücklich, sich seinem unerschöpflichen Wissensdrange ungehindert hingeben zu können. Als Schriftsteller trat er zuerst 1745 mit einer Bearbeitung von

Übertragung des umstehenden Briefes.

Monsieur,

mes peines sont poussées aussi loin qu'elles peuvent l'être; le corps est epuisé; l'esprit abbatu, et l'ame penetrée de douleurs: je vous avouerai cependant qu'il me resteroit mille fois plus de force qu'il n'en faut pour mourir icy, s'il falloit en sortir deshonoré dans votre esprit, dans le mien, et dans celui de tous les honnêtes gens. aussi suis je bien éloigné de croire que vous me méprisiez assez pour faire sur moy cette tentative. cependant vous voulez etre satisfait, et vous allez l'etre. vous voulez bien déposer avec moi la qualité de magistrat, de depositaire de l'autorité royale, en un mot d'homme qui juge et punit, pour vous en tenir a celui d'homme qui pretend, qu'on rende justice; à son honneur et à sa probité; et il seroit bien etonnant que vous ne m'y trouvassiez pas disposé. je cede donc à la haute opinion que j'ai concue de vous avec tout le monde eclairé; a l'ascendant, que vous prendrez toujours sur les esprits bienfaits par vos talens superieurs et par vos qualités singulieres de cœur et d'esprit; à ces sentimens de probité delicate que vous professez et dont il n'est permis ni au grand ni au petit de s'écarter; enfin à l'extreme confiance que j'ai dans la parole d'honneur que vous me donnez que vous aurez egard a mon repentir et à la promesse sincere que je vous fais de ne plus rien ecrire à l'avenir sans l'avoir soumis a votre Jugement, et que mon aveu ne sera jamais employé ni contre moy ni contre qui qui ce soit, qu'en cas de Récidive, cas au quel vous serez libre, monsieur, d'en faire tel usage qu'il vous semblera bon, sans que je puisse me plaindre: Je vous avoue donc comme a

Mein Herr,

meine Leiden sind so weit getrieben worden wie irgend möglich; mein Körper ist erschöpft, der Geist niedergeschlagen und die Seele von Schmerzen durchdrungen, aber trotzdem bekenne ich Ihnen, daß mir noch tausendmal mehr Kraft bleiben würde, als nötig ist, um hier zu sterben, wenn ich freikommen sollte als ein Ehrloser in Ihren und in meinen Augen und in den Augen aller ehrenhaften Menschen. Auch bin ich weit entfernt, zu glauben, daß Sie mich so sehr verachten, um bei mir diesen Versuch zu machen; aber Sie wünschen zufriedengestellt zu werden, und das sollen Sie. Legen Sie mir gegenüber die Eigenschaft des Beamten ab, des Inhabers der königlichen Gewalt, kurz des Mannes, der richtet und straft, und erscheinen Sie vor mir nur als ein Mann, der es wünscht, daß man seiner Ehre und Rechtschaffenheit Gerechtigkeit angedeihen lasse; es müßte dann wunderlich zugehen, wenn Sie mich nicht dazu aufgelegt fänden. Besiegt also von dem hohen Begriff, den ich und die ganze aufgeklärte Welt sich von Ihnen macht, besiegt von dem Übergewicht, das Sie immer über alle gutgearteten Geister infolge Ihrer höheren Talente und ausgezeichneten Eigenschaften des Herzens und des Geistes ausüben werden, von den Gefühlen feinster Ehrenhaftigkeit, zu denen Sie sich bekennen, und von denen sich weder groß noch klein entfernen darf, endlich besiegt von der beständigen Zuversicht auf Ihr Ehrenwort, das Sie mir geben hinsichtlich der Rücksicht, die Sie auf meine Reue und mein aufrichtiges Versprechen nehmen wollen, in Zukunft nichts mehr zu schreiben, ohne es Ihrem Urteil zu unterwerfen, und darauf, daß meine Aussage niemals benutzt werden soll, weder gegen mich noch gegen wen sonst, es sei denn, daß ich

Monsieur

mes peines sont poussées aussi loin qu'elles peuvent l'être; le corps est epuisé;
l'esprit abbatu, et l'ame penetrée de douleurs: je vous avouerai cependant
qu'il me resteroit mille fois plus de force qu'il n'en faut pour mourir icy, s'il falloit
en sortir deshonoré dans votre esprit, dans le mien, et dans celui de tous les
honnêtes gens. aussi suis je bien éloigné de croire que vous me meprisiez assez
pour faire sur moy cette tentative. cependant vous voulez etre satisfait, et vous
allez l'etre. vous voulez bien déposer avec moi la qualité de magistrat, de
depositaire de l'autorité royale, en un mot d'homme qui juge et punit, pour
vous en tenir a celle d'homme qui pretend qu'on rende justice a son honneur et
à sa probité; et il seroit bien etonnant que vous ne m'y trouvassiez pas
disposé. je cede donc à la haute opinion que j'ai conçue de vous avec
tout le monde eclairé; a l'ascendant que vous prendrez toujours sur les esprits
bien faits par vos talens superieurs et par vos qualités singulieres de cœur et d'esprit;
à ces sentimens de probité delicate que vous professez et dont il n'est permis
ni au grand ni au petit de s'ecarter; enfin à l'extreme confiance que j'ai
dans la parole d'honneur que vous me donnez que vous aurez egard a mon
repentir et à la promesse sincère que je vous fais de ne plus rien ecrire à
l'avenir sans l'avoir soumis a votre jugement, et que mon aveu ne sera

Monsieur Berryer

Ein Brief Diderots vom 13. August 1749 an den

Nach dem Original, i

jamais employé ni contre moy ni contre qui que ce soit, qu'en cas de Récidive, cas auquel vous serez libre, monsieur, d'en faire tel usage qu'il vous semblera bon, sans que je puisse me plaindre : je vous avoue donc comme a mon digne protecteur ce que les longueurs d'une prison et toutes les peines imaginables ne m'auroient jamais fait dire à mon juge ; que les pensées, les bijoux et la lettre sur les aveugles sont des intempérances d'esprit qui me sont échappées ; mais je puis à mon tour vous engager mon honneur (et j'en ai) que ce seront les dernieres et que ce sont les seules : je n'ai aucune part ni directe ni indirecte a l'ouvrage intitulé les mœurs, et je n'ai connu ce livre qu'avec le public : voila, Monsieur, ce qui m'appartient, je puis en disposer et je vous le confie. quant a ce qui concerne ceux qui ont trempé dans la publicité de ces ouvrages, rien ne vous sera celé. je deposerai de vive voix dans le fond de votre cœur les noms et des Libraires et des imprimeurs : je m'engage même a leur annoncer, si vous l'exigez, qu'ils vous sont connus, afin qu'ils soient a l'avenir aussi sages que je suis resolu de l'être. J'ai l'honneur d'être avec le plus profond Respect et la plus parfaite Confiance

Monsieur

a Vincennes. le 13 aoust 1749

Votre tres humble et tres obeissant serviteur
Diderot

quant a l'oiseau blanc Conte bleu ; il n'est point de moy. il est d'une dame que je pourrois nommer, puisqu'elle ne s'en cache pas. Si j'ai quelque part a cet ouvrage, c'est peutetre pour en avoir corrigé l'orthographe contre laquelle les femmes qui ont le plus d'esprit font toujours quelque faute. il n'est point imprimé et je ne pense pas qu'il le soit jamais.

(Lieutenant de police) von Paris, Nicolas René Berryer.
liothek zu Paris.

mon digne protecteur ceque les longueurs d'une prison et toutes les peines imaginables ne m'auroient jamais fait dire à mon juge; que les pensées, les bijoux et la lettre sur les aveugles sont des intempérances d'esprit qui me sont echappées; mais je puis à mon tour vous engager mon honneur (et j'en ai) que ce seront les dernieres et que ce sont les seules: Je n'ai aucune part ni directe ni indirecte a l'ouvrage intitulé les mœurs, et je n'ai connu ce livre qu'avec le public: voila, Monsieur, ce qui m'appartient; je puis en disposer et je vous le confie; quant a ce qui concerne ceux qui ont trempé dans la publicité de ces ouvrages, rien ne vous sera celé. Je deposerai de vive voix dans le fond de votre cœur les noms et des libraires et des imprimeurs: Je m'engage même a leur annoncer, si vous l'exigez, qu'ils vous sont connus, afin qu'ils soient a l'avenir aussi sages que j'ai resolu de l'être. J'ai l'honneur d'etre avec le plus profond Respect et la plus parfaite confiance

Monsieur

a Vincennes.
le 13 auost 1749.

votre très humble et
très obeissant serviteur
Diderot.

Monsieur Berryer.

quant a l'oiseau blanc Conte bleu; il n'est point de moy. il est d'une dame que je pourrois nommer, puisqu'elle ne s'en cache pas. Si J'ai quelque part a cet ouvrage, c'est peutetre pour en avoir corrigé l'orthographe contre laquelle les femmes qui ont le plus d'esprit, font toujours quelque faute. il n'est point imprimé et Je ne pense pas qu'il le soit jamais.

rückfällig werde, in welchem Falle Sie, mein Herr, die Freiheit haben werden, davon den Gebrauch zu machen, der Ihnen gut scheinen wird, ohne daß ich ein Recht habe, mich darüber zu beklagen: gestehe ich Ihnen also, als meinem würdigen Beschützer, was niemals die Länge der Haft und alle erdenklichen Leiden vor meinem Richter aus mir herausgebracht hätten, daß die „Gedanken", die „Kleinode" und der „Brief über die Blinden" Ausschweifungen des Geistes sind, die mir entschlüpft waren; aber ich kann meinerseits meine Ehre (und ich besitze Ehre) Ihnen verpfänden, daß dies die letzten und die einzigen sind; ich habe weder direkt noch indirekt teil an dem Werke, das unter dem Titel „Die Sitten"[1] erschienen ist, und ich habe dies Buch erst mit dem Publikum kennen gelernt. Das also, mein Herr, gehört mir an, ich kann darüber verfügen und vertraue es Ihnen an; was die angeht, die sich mit der Veröffentlichung dieser Werke abgegeben haben, so soll Ihnen nichts verheimlicht werden. Ich werde mündlich Ihrem innersten Herzen die Namen der Buchhändler und der Drucker anvertrauen, ja, ich verpflichte mich sogar, wenn Sie dies fordern, ihnen mitzuteilen, daß sie Ihnen bekannt sind, damit sie in Zukunft ebenso besonnen sind, wie ich es zu sein entschlossen bin. Ich beehre mich, mit der tiefsten Hochachtung und dem vollkommensten Vertrauen zu sein,

mein Herr,

Vincennes,
13. August 1749.

Ihr sehr unterthäniger
und gehorsamer Diener
Diderot.

Herrn Berryer.

Was das „Märchen vom weißen Vogel"[2] angeht, so ist es nicht von mir. Es ist von einer Dame, die ich nennen könnte, denn sie macht kein Geheimnis daraus. Wenn ich an diesem Werkchen einigen Anteil habe, so besteht er vielleicht darin, daß ich die Orthographie verbessert habe, gegen die sich die geistreichen Frauen immer etwas zu schulden kommen lassen. Es ist keineswegs gedruckt worden, und ich glaube nicht, daß es je gedruckt wird.

[1] „Les Mœurs par Panage", Amsterdam 1748, eine deistische und satirische Schrift von Fr. V. Toussaint, die im 18. Jahrhundert öfters gedruckt worden ist.

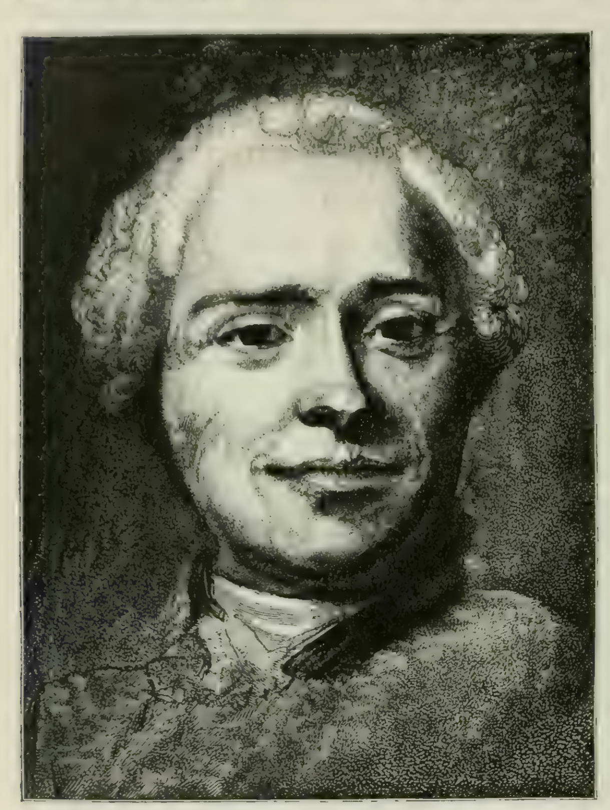
[2] „L'oiseau blanc", ein orientalisches Märchen, ist nicht von Madeleine de Puisieux, wie Diderot zu verstehen gibt, sondern von ihm selbst verfaßt.

Shaftesburys „Versuch über die Tugend“ hervor (Principes de la philosophie morale ou essai de Monsieur Shaftesbury sur le mérite et la vertu, avec réflexions). Die Tugend des Theisten Shaftesbury hatte den Glauben an Gott zur Voraussetzung, aber sie spielte sich als ein persönliches Verdienst des Menschen auf, ihr Wesen war eine vernünftige Selbstliebe, die ihre Interessen dem allgemeinen Besten unterordnete. In seiner nächsten Schrift, den „Philosophischen Gedanken“ (Pensées philosophiques, 1746), geht Diderot schon zum Vernunftglauben über: der Theist wird Deist. Die „Philosophischen Gedanken“ bilden den Gegensatz zu Pascals berühmtem Buche; die Rechte des natürlichen Menschen und seiner Leidenschaften, das freie, von der Herrschaft des Glaubens erlöste Denken finden in ihnen seine Verteidigung. Die frische, ungezwungene Form ist Diderots Eigentum, der Inhalt geht nicht über die englischen Deisten hinaus. Selbständiger, von einem stärkeren Geiste des Zweifels durchsetzt, sind die folgenden Schriften: „Der Spaziergang eines Zweiflers“ (la Promenade d'un Sceptique, 1747), der „Brief über die Blinden“ (Lettre sur les aveugles, 1749), für den er im Staatsgefängnis zu Vincennes Buße thun mußte (vgl. die beigeheftete Tafel „Ein Brief Diderots vom 13. August 1749 u. s. w.“), und der „Brief über die Taubstummen“ (Lettre sur les sourds muets, 1751). Das eigentliche Handbuch der Aufklärung ist endlich die „Auslegung der Natur“ (L'interprétation de la nature, 1754), eine Schrift, die schon in die Zeit der „Encyklopädie“ fällt.



Denis Diderot. Nach einem Stich von Henriquez (Gemälde von Louis Michel Vanloo), in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 552.

Zuerst beabsichtigte der Pariser Buchhändler Le Breton, die „Cyclopädie“ des Engländers Ephraim Chambers französisch bearbeiten zu lassen (1746). Die Verhandlungen mit den ersten Bearbeitern hatten sich zerschlagen, als Diderot und Jean Lerond d'Alembert (1717—83; s. die untenstehende Abbildung), der Sohn der Frau von Tencin, für die Ausführung des Werkes gewonnen wurden. Sie stellten sogleich höhere Gesichtspunkte für die Erledigung der Aufgabe fest: es sollte die allgemeine Bildung der Zeit in einer sachlich gründlichen und der Form nach klar und angenehm unterrichtenden Weise dargeboten werden. Hervorragende Fachmänner wurden als Mitarbeiter gewonnen: der Chevalier Louis de Jaucourt (geboren 1704) und Buffon für naturwissenschaftliche Gegenstände, der königliche Leibarzt Quesnay (1694 bis 1774), Turgot (1727—81) und Morellet (1727—1819) für Nationalökonomie, Marmontel (1723—1799) für das Gebiet der schönen Wissenschaften. Voltaire schrieb zahlreiche philosophische Artikel, während sich Diderot fast in allen Sätteln gerecht zeigte und moralische, theologische, philosophische, wirtschaftliche, ästhetische, geschichtliche und technische Gegenstände behandelte. Es ist kein Wunder, daß die innere Einheit der Auffassung unter der Zahl und Verschiedenheit der Mitarbeiter litt. Die Vollendung des Werkes zog sich durch zwei Jahrzehnte hindurch (1751—1772), vor allem da mancher Teilnehmer zurücktrat, als die Regierung den Fortgang des Druckes störte und die geistlichen Gegner dem Namen eines Encyklopädisten die Bedeutung eines sittenlosen Gottesleugners beilegten.



Jean Lerond d'Alembert. Nach dem Pastellgemälde von Latour im Museum von St.-Quentin, wiedergegeben in Jos. Bertrand, „D'Alembert“, Paris 1889, Hachette.

Dem ersten Bande der „Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers“ (1751) ging eine Vorrede von d'Alembert (Discours préliminaire) voraus, die als ein Meisterwerk bewundert wurde und ihrem Verfasser einen Sitz in der französischen Akademie verschaffte. Das Werk hatte nach dem Urteile der Zeitgenossen einen glänzenden Erfolg, die Zahl der Subskribenten betrug beim Erscheinen des vierten Bandes (1754) dreitausend. Trotz mancherlei Anfeindungen schritt die „Encyklopädie“ rüstig vorwärts, aber der siebente Band (1757) mit dem Artikel „Genf“ erregte in katholischen und protestantischen Kreisen einen Sturm. Flugschriften und Artikel in Zeitschriften bekämpften das Werk, Palissot in den „Kleinen Briefen über die großen Philosophen“ (Petites lettres sur les grands philosophes), Fréron im „Litterarischen Jahr“ (Année littéraire), die Jesuiten im „Journal von Trévoux“. Am 23. Februar

1759 verklagte der Generaladvokat des Pariser Parlaments die Encyklopädisten als Deisten und Atheisten, Aufrührer und Jugendverführer, und der Verkauf des Werkes wurde untersagt. Die eigentliche Veranlassung dieses Verbotes war das Buch „Über den Geist" (De l'Esprit. 1758) von dem früheren Steuerpachter Claude Adrien Helvétius (1715—71), der den Ehrgeiz hatte, als Schriftsteller Aufsehen zu erregen.

Er entwickelte aus dem Satz, daß alle Begriffe von Sinnesempfindungen herrühren (juger c'est sentir), seine Moral der Selbstliebe und behauptete, daß der persönliche Vorteil der Hebel aller menschlichen Urteile und Handlungen sei. Die Menschen seien von verhältnismäßig gleicher natürlicher Begabung, die wirksamste Ursache aller Verschiedenheiten unter ihnen sei die Erziehung. Der letzte Zweck aller Leidenschaft aber bestände in der sinnlichen Lust.

Dieses Buch erregte allgemeine Entrüstung und wurde im Februar 1759 auf Parlamentsbeschluß dem Feuer übergeben. Man machte aus Helvétius' „Geist" einen Auszug, der als „Katechismus der Cacouacs" erweisen sollte, daß die verderbliche Moral des Sensualismus eine Frucht der encyklopädischen Lehren sei. Diderot trat indessen Helvétius mit seinen „Betrachtungen über das Buch des Helvétius vom Geist" öffentlich entgegen, denn die schlimme Beschuldigung, daß die Encyklopädisten die Moral und die öffentlichen Sitten vernichteten und dadurch Gesellschaft, Staat und Kirche untergrüben, mußte unbedingt widerlegt werden.

Die Forderung sittlichen Handelns ist von der Natur gegeben und durch nichts in Frage zu stellen, ebenso fest aber im Menschen eingewurzelt ist die natürliche Selbstliebe. Die Moral der Encyklopädie gründet sich daher auf die „wohl verstandene Selbstliebe" (l'intérêt bien entendu). Die Selbstliebe, die sich der Vernunft unterwirft, schlägt um in Anerkennung und Förderung der ebenso berechtigten Interessen des Andern. So entstehen die Gefühle des Wohlwollens, des Mitleids, der Nächstenliebe. Die „menschenfreundliche" Moral nimmt, einerseits verständig dem Nutzen, anderseits dem Gefühle folgend, die Sympathie zur Richtschnur. Im Widerspruch mit der asketischen Tugendlehre der Kirche heißt es: „nicht entsagungsselige Leidenschaftslosigkeit ist Tugend, es ist vielmehr der Gipfel der Thorheit, die Leidenschaften ersticken zu wollen, denn nur große Leidenschaften führen zu großen Thaten; aber diese Leidenschaften müssen selbstlos sein und sich mit dem Wohl der Mitmenschen vertragen." Die Thaten werden nach den Folgen zu betrachten sein, nicht nach der Absicht, denn „eine Handlung ist gut oder böse, je nachdem sie uns und andere Mitmenschen fördert oder beeinträchtigt". Er fragt sich dabei allerdings, wer darüber zu befinden hat, was den Nächsten fördert oder beeinträchtigt. Und reicht das Gefühl des Wohlwollens zur Begründung einer Sittenlehre wirklich aus?

Diderot ließ sich in der Fortführung seiner Arbeit nicht beirren, selbst nachdem d'Alembert zurückgetreten war. Die Regierung duldete schließlich stillschweigend den Druck der „Encyklopädie" und schien nichts davon zu merken. Die letzten Bände wurden 1766 fertig, während die Vollendung der Kupfertafeln und ihrer Beschreibungen noch bis 1772 dauerte. Denn einen wichtigen Teil des Inhalts der „Encyklopädie" bildeten die Artikel über technische Gegenstände. Diderot hatte sich mit den verschiedensten Hervorbringungen und Übungen des Kunstfleißes beschäftigt, sich in Werkstätten umgesehen und umgefragt. Es ist gerade sein Verdienst, den inneren Zusammenhang der Künste und Gewerbe mit der menschlichen Kulturarbeit gewürdigt zu haben. Auf diesem technischen Gebiete durfte die „Encyklopädie" nur Anerkennung erwarten; die Anfeindungen und Widerlegungen hielten sich an die philosophischen, theologischen, geschichtlichen und staatswissenschaftlichen Aufsätze: das war der Boden, auf dem die Gegensätze der alten theologischen und der neuen philosophischen Weltanschauung aneinander gerieten. Der Vergleich mit Bayles Wörterbuch liegt nahe. Über dessen kritische Bedenken und bescheidene Zweifel ist man hinausgelangt zur festen Behauptung und zum unerschrockenen Angriff. Aber doch nicht durchaus. Auch in der „Encyklopädie" herrscht bisweilen Vorsicht und Politik, und der

Verständige erhält von Diderot im Artikel „Encyklopädie“ Anweisung, wie die scheinbare Zahmheit zu verstehen ist:

„Allemal wenn ein nationales Vorurteil Rücksicht verlangt, muß man es in seinem Artikel achtungsvoll auseinandersetzen . . . ., aber durch Verweisung auf Artikel, worin gediegene Grundsätze entgegengesetzten Wahrheiten Festigkeit geben, das Gebäude von Kot über den Haufen werfen und den nichtigen Staubhaufen zerstreuen. Diese Art und Methode, die Menschen über ihre Irrtümer aufzuklären, wirkt sehr bald auf die guten Geister, sie wirkt unfehlbar und ohne ärgerliche Folgen, heimlich und unmerklich auf alle Geister. Das ist die Kunst, die stärksten Folgerungen stillschweigend abzuleiten. Sowie diese Verweisungen auf Bestätigungen und Widerlegungen von weitem ins Auge gefaßt und mit Geschicklichkeit vorbereitet sind, werden sie einer Encyklopädie die Fähigkeit verleihen, die allgemeine Denkart zu verändern.“

Das war das eigentliche Ziel der „Encyklopädie“. Der Übereifer der bis zum Fanatismus angefeuerten Aufklärungssucht erscheint uns bisweilen aufdringlich und lächerlich. Aber man bedenke, daß dieses Werk zu derselben Zeit erschien, in der ein Protestant noch keine rechtsgültige Ehe in Frankreich schließen durfte, Jean Calas (vgl. S. 551) als ein unschuldiges Opfer fanatischer Verblendung durch eines des höchsten Gerichte des Reiches aufs Rad geflochten und De la Barre, ein Jüngling von siebzehn Jahren, wegen Gotteslästerung zum Feuertode verurteilt wurde. Es war noch so viel Barbarei und Vernunftwidrigkeit in öffentlicher Geltung und im stande, das Denken und Handeln des Einzelnen unter seinen Zwang zu beugen, daß man sich über Ausbrüche der Leidenschaft bei den Aufklärern nicht wundern sollte. Das Verdienst haben Diderot und seine Genossen jedenfalls, die nach der Renaissance durch die Gegenreformation ertötete Humanität wieder zu neuem Leben erweckt zu haben. Die Bestialität der französischen Revolution tilgt dieses Verdienst des Humanitätsglaubens ebensowenig aus, wie die im Namen des christlichen Glaubens verübten Bestialitäten den Wert des Christentums schmälern. Wie gewisse Erbauungsbücher und Predigten enthalten allerdings einzelne Artikel der „Encyklopädie“ viel platt moralisierendes und seichtes schulmeisterliches Geschwätz, und die Tendenz der Aufklärung, die Bekämpfung überlieferter Mißbräuche, streckt bisweilen ihre Fühlhörner vor, wo man es am allerwenigsten erwarten sollte. Die Encyklopädisten wirkten auch für die Weiterverbreitung der jüngsten Entdeckungen und Errungenschaften des Menschengeistes in den Naturwissenschaften, Künsten und Gewerben, aber sie legten zugleich einen Grund für die Weltanschauung der durch die wissenschaftliche Forschung aufgeklärten Menschheit. Man stürzte durch die empirische Wissenschaft die Philosophie des Descartes, entzog der Lehre und den Einrichtungen der herrschenden Kirche ihre Stützen und bereitete eine neue Auffassung vom Wesen des Staates vor. Im allgemeinen gab Voltaire den Ton an. Wenn später Diderot, Holbach („le Système de la nature“, 1770) und andere Philosophen dem ausgesprochensten Materialismus anheimfielen, so war der Vorwurf des Materialismus, der Gottlosigkeit und der Unmoralität aus der „Encyklopädie“ selbst schwer zu beweisen. Die Moral der Aufklärer war optimistisch. Man ließ den Menschen im Grunde einen guten Mann sein. So wollte es die Natur, und wie sollte er auch sonst das Prinzip des Guten in sich tragen? Aber der Mensch wurde damit von der Kirche emanzipiert; ihr Vorrecht, die Verantwortlichkeit für die menschlichen Handlungen auf sich zu nehmen, wurde ihr entzogen, man behauptete gegen ihre Ansprüche das Selbstbestimmungsrecht des Menschen. Die Encyklopädisten waren entschieden gottgläubig, aber vom kirchlichen Standpunkt aus arge Ketzer. Der allgemeine Irrtum der französischen Aufklärung zeigt sich in diesem großen Werke darin, daß man sich in dem natürlichen Menschen gern ein Wesen vorstellte, das allein von der Vernunft regiert werde: man hatte kein Verständnis für die geschichtliche Notwendigkeit. Die vornehmlich jesuitische Erziehung, die sie in ihrer Jugend

genossen hatten, scheint im ganzen den Aufklärern auch keinen tieferen Begriff von der Religion fürs Leben mitgegeben zu haben. Sie hatten kein Verständnis für das Bedürfnis, da zu glauben, zu verehren und zu vertrauen, wo die kurzsichtige menschliche Vernunft weder Licht noch Stab sein kann. Sie verstanden es nicht, daß für eine kindliche Einbildungskraft das Übersinnliche bestimmte sinnliche Formen annehmen mußte, und daß sich das Sittengesetz für den natürlichen Menschen kaum aus dem Begriff des allgemeinen Wohlwollens ableiten läßt. Daher denn die Rede von der List und dem Trug der Pfaffen, die sich das ganze System der christlichen Lehre und der kirchlichen Einrichtungen nur zur Knechtung und Ausbeutung der Menschen erfunden hätten. Wie konnten sich doch die Menschen, die im Besitz ihrer berühmten Vernunft waren, so übertölpeln lassen? Dieselben ungeschichtlichen Deklamationen gab es auch über die Ehrsucht, Härte und Habsucht der Tyrannen, als ob, was hundertjährige Überlieferung geschaffen, das überlegte Werk Eines gewesen sei. Dennoch ist die „Encyklopädie" politisch und ökonomisch keineswegs revolutionär.

Als das große Unternehmen sich der Vollendung näherte, fand Diderot Zeit für andere schriftstellerische Arbeiten. Er konnte sich jetzt ungebunden seiner Laune und den Eingebungen seiner Einbildungskraft überlassen. Aber soviel er auch niederschrieb, das Wenigste davon hat er selbst veröffentlicht. Diderot in seiner zwanglosen Intimität zeigen uns die Briefe, die er von 1759—74 an seine Freundin, das Fräulein Volland, richtete (veröffentlicht erst 1830). Hier offenbart er die ganze Unerschöpflichkeit seines Geistes und Gemütes, seine reiche Phantasie, sein Schilderungs- und Erzählertalent, daneben auch seine Untugenden, sein sentimentales Pathos, seine Weitschweifigkeit und seinen Hang zu Cynismen. Unter den Werken, die er selbst veröffentlicht hat, war das bedeutendste der „Versuch über den Philosophen Seneca" (Essai sur le philosophe Sénèque . . et sur les règnes de Claude et de Néron, 1778—82), eine weitschweifige Verteidigung Diderots und seiner eigenen Philosophie.

Als Philosoph ist Diderot allmählich entschiedener Materialist geworden; am schärfsten gibt sich dies kund in dem um 1769 geschriebenen „Gespräch zwischen d'Alembert und Diderot" (Entretien de d'Alembert et Diderot), im „Traume d'Alemberts" (le Rêve de d'Alembert) und der Fortsetzung dazu (veröffentlicht 1830). Die einzige Ursache ist für ihn hier der mechanische Prozeß der materiellen Bewegung; der Begriff des Zweckes (causa finalis) wird aufgegeben und nur noch eine wirkende Ursache (causa efficiens) angenommen. Bei seinen Freunden hieß Diderot „der Philosoph", womit seine Fähigkeit und stete Bereitschaft gekennzeichnet werden sollte, sich auf allen Gebieten menschlicher Erkenntnis und Thätigkeit über Ursprung, Wesen und Zweck jedes Gegenstandes vernünftige Klarheit zu verschaffen oder auch, fortgerissen von dem freudigen Fluß dialektischer Erörterung, Sätze aufzustellen und zu verteidigen, die in unerwarteter Weise herrschenden Meinungen widersprachen. Den empfindsamen Tugendjargon, den in dieser Zeit selbst ausbündige Schelme zu reden verstanden, beherrschte er in Wort und Schrift mit Meisterschaft. Aber es war ihm Ernst um die Tugend, die er als Aufopferung, Mitleid, Wohlwollen, Heroismus definiert, und der zu Liebe er aus der Rolle des materialistischen Philosophen fällt. Denn sein Tugendbegriff fordert eine Freiheit des sittlichen Handelns, die seine Philosophie leugnet.

Auch in seiner Kunstlehre steht Diderot auf dem festen Glauben an das Sittengesetz. Er betrachtet sittliche Erziehung und Erhebung als die wichtigste Aufgabe des künstlerischen Schaffens. Und gerade in der Kunstlehre hat er ungemein anregend gewirkt. Nach Charles Batteux (1713—80), der in seinen ästhetischen Untersuchungen (les Beaux arts, 1746, Cours des belles lettres, 1747—50) von dem Grundsatz der Nachahmung der „schönen Natur" ausging

und als Begründer der französischen Kunstphilosophie einen lange nachwirkenden Einfluß ausgeübt hat, ist Diderot der wichtigste ästhetische Schriftsteller des 18. Jahrhunderts in Frankreich. Über Fragen der Kunst äußert er sich an den verschiedensten Stellen seiner Schriften, am zusammenhängendsten in dem „Versuch über die Malerei“ (Essai sur la peinture, 1770), in den „Salons“ (1759—81), Kritiken und Beschreibungen der Pariser Kunstausstellungen, in den Abhandlungen zu seinen Theaterstücken und im „Paradoxon über den Schauspieler“ (le Paradoxe sur le comédien). Diderot predigt gegen eine Kunstübung, die die natürliche Wahrheit fälscht, die Rückkehr zur Natur; er fordert aber keinen rohen Naturalismus, sondern die Darstellung einer geistig gehobenen Natur.

Glücklicher als in seinen dramatischen Werken (vgl. S. 578) war Diderot als erzählender Dichter. Außer seiner „Jugendsünde“ „les Bijoux indiscrets“ (1747) gehören seine Erzählungen seinem reiferen Alter an. Drei größere Geschichten bezeugen die Vielseitigkeit und Fruchtbarkeit seines Geistes, ein wunderbares Erzählertalent und reiche Erfindungsgabe, aber sie lassen Ruhe, Vollendung, Klarheit und Durcharbeitung vermissen. „Jakob der Fatalist“ (Jacques le fataliste, 1796, um 1772 entstanden) macht der Grundgedanke, daß alles Vorausbestimmung ist, zu einer Art Gegenstück von Voltaires „Candide“, aber die Geschichte verliert in der Ausführung: sie büßt durch die Aneinanderreihung von allerlei Episoden den inneren Zusammenhang ein. Der Einfluß von Sternes „Tristram Shandy“ ist unverkennbar. Am gelungensten in dem Werke ist die Geschichte der Frau von Pommeraye, die Schiller als „Merkwürdiges Beispiel einer weiblichen Rache“ in seine „Thalia“ (1785) aufgenommen hat. Dem Vorbilde Richardsons folgt Diderot in der „Nonne“ (la Religieuse), die man einen sittengeschichtlichen Roman nennen möchte. Der Verfasser schildert in den Bekenntnissen einer ehemaligen Nonne das Leben in den Frauenklöstern und die Ausschreitungen und Verirrungen, zu denen erzwungene Gelübde oder mißverstandene Frömmigkeit führen. Trotz der Darstellung bedenklicher Situationen ist der Ausdruck zurückhaltender als im „Jacques“. Diderots glänzendste Leistung aber ist das Gespräch „Rameaus Neffe“ (le Neveu de Rameau). Entstanden um 1760, war es vermutlich durch Grimm nach Deutschland gekommen und von Schiller Goethe mitgeteilt worden, der es zuerst durch seine Übersetzung bekannt machte (1805). Das Original ist erst 1823 in Frankreich gedruckt worden.

„Rameaus Neffe“ ist ein Kultur- und Charakterbild: der Held ist der Panurg des 18. Jahrhunderts. Meisterhaft ist die Darstellung dieser so „verwickelten, vollständigen, lebendigen und mißgeformten Seele“ (Taine). Das Urbild war eine in Pariser Kaffeehäusern wohlbekannte Persönlichkeit, ein verarmter Neffe des berühmten Tondichters Rameau; Diderot machte aus ihm den genialen Typus eines modernen Parasiten, der reiche Gaben zu niedrigen Zwecken im Dienste der Reichen und Vornehmen mißbraucht, ohne es selbst dabei „zu etwas zu bringen“. Als Darstellung der Zustände in einem Teile der damaligen Pariser Gesellschaft ist „Rameaus Neffe“ ein Sittengemälde von wunderbarer Anschaulichkeit und Frische, von einer Vollendung der stilistischen Form, die sonst bei Diderot selten ist.

Obwohl Diderot unter seinen Freunden und in seinen Schriften für die Ideen der Aufklärung wirkte, war er kein Proselytenmacher; er predigte Duldsamkeit und war selbst duldsam. Seine oft allzu freien Ausdrücke und schlüpfrigen Anekdoten, sein Cynismus, seine Tugendreden und salbungsvollen Gefühlsergüsse waren einerseits Hervorbringungen des Zeitgeschmacks, anderseits Folgen seiner kräftigen sinnlichen Natur, die nicht durch Takt und Selbstbeherrschung gezügelt wurde. Trotz einiger häßlicher und übertriebener Züge, die sich in dem Bilde seines Lebens und schriftstellerischen Wirkens finden, ist seine Begeisterung für die Tugend, seine Gefühlswärme und Nächstenliebe doch nicht weniger echt. Nicht seine Moralreden und

Sentimentalitäten machen Diderot uns Deutschen unter allen Größen der französischen Aufklärung sympathisch, sondern die unverbildete Ursprünglichkeit seines Wesens, die anregende Lebendigkeit seiner Gedanken, seine wahrhaft humane Gesinnung, seine Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit. „Wer an ihm oder seinen Sachen mäkelt, ist ein Philister, und deren sind Legion" (Goethe an Zelter, 9. März 1831). Diderot wird uns besonders anziehend durch seine aufrichtige Empfindung für die Poesie des Familienlebens. Denn gerade in Frankreich, wo der Zusammenhalt und die Überlieferungen der Familie so pietätvoll gewahrt wurden, war diese Seite des Volkstums in der schönen Litteratur bisher mit vornehmer Geringschätzung arg vernachlässigt worden. Jetzt im Zeitalter Diderots und Rousseaus änderte sich das, es gab nun in der empfindsamen Verherrlichung der „Familiengefühle" einen starken Ausschlag nach der anderen Seite. Diderot selbst war, wenn nicht ein treuer, so doch ein guter Gatte und liebevoller Vater. Seine Tochter, Frau von Vandeul, hat in ihren „Denkwürdigkeiten" (Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de Diderot, um 1787, vollständig veröffentlicht 1830) ihrer kindlichen Liebe ein schönes Denkmal gesetzt.

Alle Mühe, die Voltaire aufwendete, um Diderot einen Sitz in der Akademie zu verschaffen, war vergeblich. Ludwig XV. erklärte, daß er die Ernennung nicht gutheißen würde: „er hat zu viel Feinde". Dafür bewies die Kaiserin von Rußland, Katherina II., wie hoch sie Diderot schätzte. Sie erwarb, um die Zukunft seiner Tochter zu sichern, seine Bibliothek für 15,000 Frank (1765) und stellte ihn als Bibliothekar daran mit einem Jahrgehalte von 1000 Frank an, das sie ihm zwei Jahre später für funfzig Jahre auf einmal auszahlen ließ. Diderot reiste selbst nach Petersburg (1773), um seiner Wohlthäterin persönlich zu danken. Auf der Heimreise (1774) berührte er Berlin nicht, obgleich Friedrich der Große ihn eingeladen hatte. Im Grunde war er Friedrich nicht sympathisch: der König fand in seinen Schriften einen „suffisanten Ton", eine Anmaßung, „die seinen Freiheitssinn rebellisch machte".

Im Februar 1784 erlitt Diderot einen leichten Schlaganfall. Der Pfarrer von Saint-Sulpice, in dessen Kirchspiel der Philosoph seit einigen Jahren wohnte, verlangte von ihm einen kleinen Widerruf, denn „das würde vor der Welt eine schöne Wirkung thun". — „Das glaube ich", antwortete der Kranke, „aber gestehen Sie, daß es eine freche Lüge wäre!" Am Abend des 29. Juli unterhielt sich Diderot mit einigen Freunden und sagte: „Der erste Schritt zur Philosophie ist die Ungläubigkeit." Es war eines seiner letzten Worte: er starb am folgenden Tage.

In seiner Encyklopädie hat Diderot den Glauben gegen die Einwendungen der Philosophie mit Wärme verteidigt, sich dagegen in Briefen und Gesprächen über religiöse Dinge mit schneidender Vorurteilslosigkeit geäußert. Er pflegte sich anders vor den „Eingeweihten" als in der Öffentlichkeit zu erklären. Und das gesprochene Wort war auch schon eine Macht. Im gesellschaftlichen Verkehr, in den „Salons" wurden die neuen Ideen auf bequeme Weise ausgemünzt und in Umlauf gebracht. Nach dem Tode der Marquise von Lambert (vgl. S. 504) erhielt der Salon der **Madame de Tencin** (Claudine Alexandrine Guérin, 1681—1749) große Wichtigkeit. Sie galt unter der Herrschaft Fleurys als die einflußreichste Frau des Königreiches: ihrem Bruder, dem lasterhaften Pierre Guérin, hatte ihre Fürsprache die Kardinalswürde verschafft. Ihre Romane, die „Denkwürdigkeiten des Grafen von Comminges" (Mémoires du Comte de Comminges, 1735) und die „Belagerung von Calais" (le Siège de Calais, 1739), zeigen sie als Nachahmerin der Gräfin von La Fayette.

Zu dem Kreise der Frau von Tencin gehörten Marivaux, Bolingbroke, Fontenelle und Montesquieu, ihr Haus war der „Sammelplatz für alles, was durch Geist und Talent

hervorragte". Von ihrer Freundin, **Marie Therese Rodet** (1699—1777; s. die untenstehende Abbildung), der Witwe des reichen Spiegelfabrikanten **Geoffrin**, behauptete Frau von Tencin, sie käme zu ihr, um zu sehen, „was sie von ihrem Inventar erben" könnte. Wirklich ging ein Teil von der Gesellschaft der Tencin nach deren Tode zu Frau Geoffrin über. Diese hatte zwei „Mittagsessen" eingerichtet, das eine Montags für die Künstler, das andere Mittwochs für die Schriftsteller. Sie leitete die Unterhaltung mit großem Geschick; mit einem: „So, jetzt ist's genug!" (Allons, voilà qui est bien!) bezeichnete sie den Punkt, den man nicht überschreiten durfte. Sie war nicht „gefühlvoll", aber wohlthätig, gefällig und ängstlich in der Beobachtung gesellschaftlicher Rücksichten. Mit dem Himmel stellte sie sich auf guten Fuß. Ihre ganze geistige Bildung verdankte sie dem gesellschaftlichen Verkehr. Von Natur besaß sie einen scharfen und gesunden Verstand, sicheren Geschmack und eine große Herrschaft über die Sprache. Zu den ständigen Besuchern ihres Salons gehörten Helvétius, Holbach, der neapolitanische Abbé Galiani, Raynal, Mairan, Marmontel, Thomas, Bernard, der Abbé de Voisenon, der Marchese Caraccioli und Fräulein Lespinasse. Fremde aus aller Herren Ländern suchten Frau von Geoffrin auf und glaubten Paris nicht gesehen zu haben, wenn sie nicht bei ihr eingeführt worden waren. Ein vertrauter Freund des Hauses war der **Abbé Morellet** (1727—1819), der ein „Porträt" der Frau Geoffrin (gedruckt 1777) verfaßte. Als Schriftsteller über politische und ökonomische Zeitfragen gegen Galiani für die Freiheit des Getreidehandels kämpfend, galt er als namhafter Handelspolitiker und Nationalökonom. Seine „Denkwürdigkeiten" (Mémoires, 1818) sind wichtig als litterar- und gesellschaftsgeschichtliche Quelle für das 18. Jahrhundert.



Marie Therese Rodet, Madame Geoffrin. Nach dem Gemälde von Jean Baptiste Siméon Chardin im Museum zu Montpellier, Photographie von Braun, Clément und Cie. in Paris.

Der Salon der Marie de Vichy-Chamrond, Marquise **du Deffand** (1697—1780), der geistvollen und boshaften Korrespondentin und Freundin des Engländers Horace Walpole, war weniger besucht als der der Frau von Geoffrin. Sie war nach stürmischer Vergangenheit in den Ruhehafen eines innigen Verhältnisses zum Präsidenten Hénault eingelaufen, doch wußte sie auch d'Alembert an sich zu fesseln, der in ihrer Nähe wohnte und sie fast täglich besuchte. Obwohl sie 1753 erblindete, ins Kloster Saint-Joseph zog und sich bescheiden einrichten mußte, behauptete sie in der vornehmen Welt ihre angesehene Stellung. Ihre Briefe an Hénault, d'Alembert,

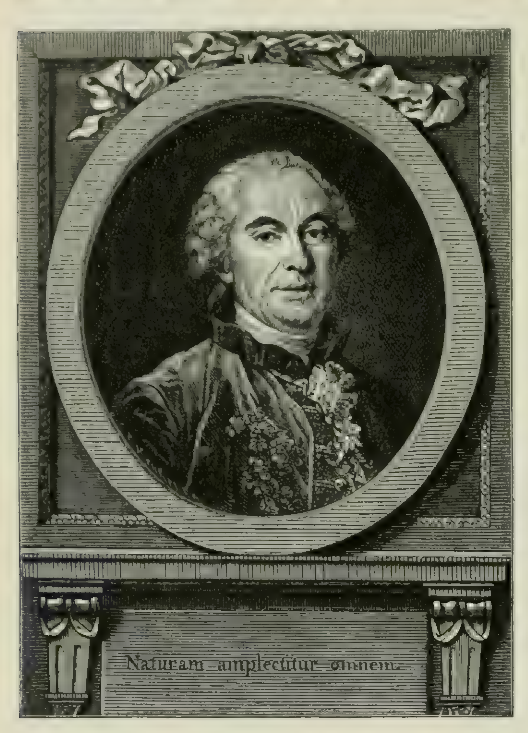
Montesquieu, Voltaire und besonders an Walpole (1766—80), die durch scharfes Urteil und schlagfertigen Witz ausgezeichnet sind, sichern ihr einen litterarischen Namen. Ihre Gesellschafterin (seit 1752), Fräulein Claire Françoise Lespinasse (1732—76), hatte bei der alten Marquise einen schweren Dienst, wurde aber ihre Nebenbuhlerin in der gesellschaftlichen Kunst. Die Marquise pflegte die Nacht zum Tage zu machen und erst gegen sechs Uhr abends ihre Freunde zu empfangen; Fräulein Lespinasse hielt eine Stunde früher eine Art „Vorsalon" in ihrem bescheidenen Zimmer im Kloster Sankt-Joseph. Bisweilen vergaß man bei der Gesellschafterin die Herrin, und das führte zum Bruche. Fräulein Lespinasse hatte zuverlässige Freunde, vor allem war d'Alembert ihr inniger, uneigennütziger Verehrer geworden. Man verschaffte ihr vom König ein Jahrgehalt, die Herzogin von Luxembourg sorgte für die Ausstattung einer Wohnung für sie, und nun hatte sie ihren eigenen Salon und Unabhängigkeit obendrein. In den letzten Jahren ihres Lebens kämpfte sie mit leidenschaftlicher Energie für ihre Verbindung mit einem vornehmen Spanier, dem Marquis von Mora. Der junge Mann wurde zunächst von seiner Familie zurückgerufen, erhielt dann die Erlaubnis zur Rückkehr nach Frankreich, starb aber auf dem Wege nach Paris (1774). Die leidenschaftliche Schwärmerei in den Briefen der Lespinasse an Guibert (veröffentlicht 1809) bildet einen eigenartigen Gegensatz zu dem leichten und sorglosen Ton, der damals in der Gesellschaft herrschte, einen Gegensatz aber auch zu der abgeschliffenen Feinheit und reservierten Vornehmheit des Ausdruckes, die ihr sonst so hoch standen.

So ängstlich wie bei ihr wog man die Worte im Hause von Paul Heinrich Dietrich, Baron von Holbach (1723—89) nicht ab. Holbach, von Geburt Pfälzer, lebte meist in Frankreich. Er war sehr reich, aber einfach in seinem Auftreten und von seltener Herzensgüte, der wohlthätigste Atheist, den man sich vorstellen konnte. In seinen Schriften bethätigte er sich als fanatischen Feind der Priester und der Kirche: in ungefähr zehn Jahren (1767—76) ist ein Strom von Büchern gegen das Christentum und für die materialistische Weltanschauung aus seiner Feder geflossen. Sein „System der Natur" (Système de la Nature, 1766), das philosophische Handbuch des unbedingten Atheismus, wurde sein bekanntestes Werk. Holbach war sehr unterrichtet, besaß eine ausgezeichnete Bibliothek, eine reiche Sammlung von Kunstschätzen und galt für einen Kunstkenner. Paris, das damals, wie Galiani sagte, das „Café" Europas war, hatte kein Haus, das größere Anziehungskraft auf die Fremden von Bedeutung ausübte, als das des Barons. Es gab in den Sonntags- und Donnerstagsgesellschaften von zwölf bis zwanzig Personen ausgezeichnete Tafelgenüsse und lebhafte Debatten über Gegenstände der Philosophie, des Glaubens, der Politik. Oft nahm einer das Wort und begründete friedlich seine Ansichten, oft fand ein regelrechter Redekampf zwischen zweien statt, dem die Gesellschaft zuhörte: Roux und Darcet setzten ihre Theorie über die Bildung der Erde auseinander, Marmontel trug seine ästhetischen Theorien vor, François Raynal (1713—96), der gefeierte Verfasser der mit Hilfe Diderots und Deleyres geschriebenen „Philosophischen Geschichte des indischen Handels" (Histoire philosophique ... du commerce ... des Européens dans les deux Indes, 1771), hielt handelsgeschichtliche, Morellet nationalökonomische Vorträge, während Galiani amüsante Geschichten erzählte und vor allem Diderot in seiner begeisterten Weise über Philosophie, Kunst und Litteratur sprach. Diderot, der Doktor Roux und der gute Baron Holbach entwickelten die dogmatischen Grundlagen des Atheismus, des „Système de la Nature", aber es waren auch „Theisten" anwesend, die sich ihres Glaubens nicht schämten und ihn nachdrücklich verteidigten.

Die „Philosophie", die innerhalb der Grenzen der Spekulation blieb, hielt man, mochte sie noch so kühne Sätze aufstellen, immer für eine friedliche Übung des Geistes. Niemand hätte

eine religiöse Verfolgung anfachen, einen Mönch oder Pfarrer persönlich beleidigen wollen. Die Pariser Salons waren Heimstätten der Aufklärung; das Gesellschaftsleben war in den letzten hundert Jahren sozialer Entwickelung so ausgebildet worden, daß die Salons der Verbreitung des Gärungsstoffes, den die litterarischen Werke der „Philosophen“ enthielten, bei den herrschenden Klassen mächtig Vorschub leisteten und vor der Revolution einen sorgenlosen Freisinn erzeugten.

Eine ausgeprägte Persönlichkeit unter den Philosophen war Melchior Grimm (1723–1807), Diderots vertrautester Freund, der Sohn eines protestantischen Pfarrers in Regensburg. Er kam nach Vollendung seines Universitätsstudiums als Begleiter eines jungen Edelmannes nach Paris und fand hier eine zweite Heimat. Eine im Ton der alttestamentlichen Propheten geschriebene Flugschrift: „Der kleine Prophet von Böhmischbroda“ (Le petit Prophète de Böhmischbroda, 1753), worin er sich der italienischen Musik gegen die französische annahm und die große französische Oper nach allen Seiten hin einer spöttischen Kritik unterwarf, machte ihn schnell bekannt.



Leclerc de Buffon. Nach dem Stich von Chevilles (Gemälde von Drouais), in der Nationalbibliothek zu Paris.

Grimm wurde als Vertrauensmann der Landgräfin von Hessen-Darmstadt, der Herzogin von Sachsen-Gotha und zuletzt der Kaiserin Katharina von Rußland ein gewissenhafter Kritiker und Berichterstatter für die deutschen und nordischen Höfe, wo man die Bewegung in der französischen Gesellschaft, Mode, Kunst und Wissenschaft mit Teilnahme oder Neugier verfolgte. Raynal hatte das Unternehmen angefangen, Grimm trat an seine Stelle und betrieb die Sache ordentlich, regelmäßig und gründlich. Später wurde der Züricher Heinrich Meister sein Helfer, dem er zuletzt die Korrespondenz ganz allein überließ. Seine „Litterarische, philosophische und kritische Korrespondenz“ (Correspondance littéraire, philosophique et critique, am besten herausgegeben von Tourneux, Paris 1878—82) ist eine Geschichte der französischen Litteratur und Gesellschaft während der Jahre 1753—93, die für das Bedürfnis des Tages geschrieben war, aber noch für uns reich an wertvollen Notizen ist; Grimm zeigt in seinen Urteilen, obgleich er ein Anhänger des französischen Klassizismus ist, Unbefangenheit und Ehrlichkeit.

Auch Leclerc de Buffon (1707—1788; s. die obenstehende Abbildung) gehört unter die Schriftsteller der Aufklärung. Das Erwachen des Natursinnes in seinem Zeitalter und das allgemeiner werdende naturwissenschaftliche Interesse haben seinen Werken weitere Verbreitung verschafft. Er stammte aus Burgund (Montbard), kam mit dem Herzog von Kingston nach England und wurde 1739 Vorstand des königlichen „Pflanzengartens“ in Paris. Nach zehn Jahren begann er die Veröffentlichung seines großen naturbeschreibenden Werkes (Histoire naturelle, 1749—89). Buffons Theorien über die Entstehung des Erdballes und der Planeten,

die die alttestamentliche Kosmologie über den Haufen warfen, waren zwar auf vereinzelte thatsächliche Beobachtungen gegründet, stellten aber doch nur einen vielleicht genialen physikalischen Roman dar. Sie wurden von der Sorbonne für anstößig erklärt, als aber Buffon an der Spitze des vierten Bandes seiner Naturgeschichte die Versicherung seiner Rechtgläubigkeit schwarz auf weiß gab, ließ man ihn in Frieden.

Buffon beseelte eine selbständige Auffassung von der Einheitlichkeit der Natur, die dem Fortschritt der Wissenschaft zu gute kommen mußte, selbst wenn er vielleicht oft weniger ein gründlicher Forscher als ein zu leichtgläubiger Berichterstatter und schönmalender Darsteller war: es lag etwas Großes und Förderndes in seiner Gesamtanschauung über die Natur des Erdballs und seiner Geschöpfe. Was dem Menschen nützt und Vergnügen schafft, studiert Buffon im Weltall, in den Reichen der Tiere, Pflanzen und Gesteine. Er hat eine Lust daran, in den Tieren die verschiedenen Abstufungen der menschlichen Leidenschaften wiederzuentdecken und zu schildern, während er in der Theorie die Tiere nach Descartes als eine Art Automaten betrachtet. Aber er wurde doch der Begründer der zoologischen Geographie, der Ethnographie und Anthropologie. Buffon unterstützten bei seinem groß angelegten Werk seine drei fleißigen Mitarbeiter Daubenton, Gueneau und Bexon. Daubenton lieferte die anatomischen Beschreibungen der Vierfüßer, Gueneau brachte den größten Teil der Geschichte der Vögel zur Ausführung. Bis 1783 umfaßte die Naturgeschichte vierundzwanzig Bände, denen bis 1788 fünf weitere über das Mineralreich und bis 1789 sieben Ergänzungsbände folgten. In dem fünften Teil der „Supplemente" entwickelte Buffon in den „Epochen der Natur" (Epoques de la nature, 1778) eine zweite Theorie über die Entstehung der Erde, die zwar ebenso hypothetisch wie die frühere, aber doch vielleicht seine fruchtbarste wissenschaftliche Leistung gewesen ist und schon die Hauptzüge der Geologie Cuviers enthält.

In seiner berühmten Abhandlung über den Stil (Discours sur le style, 1753), die er bei seiner Aufnahme in die Akademie vortrug, behauptet Buffon, daß nur die gut geschriebenen Werke auf die Nachwelt kämen. Das heißt doch gründlich verkennen, worin der Wert der wissenschaftlichen Leistung besteht. Auch die Form veraltet. Der Stilkünstler selbst, der seinem wohlgeschriebenen Werke die Unsterblichkeit verhieß, ist einer jener gerühmten Schriftsteller geworden, die man öfter lobt als liest. Adel, Gewicht, Feierlichkeit, Wohlklang zeichnen seine Sprache aus. Seine Sätze sind oft lang, aber er baut keine künstlichen Perioden, sucht nicht durch rhetorische Künste zu wirken: Ausrufungen, Fragen, Antithesen sind bei ihm selten, aber er liebt die veredelnde Umschreibung und hat es sich zur Regel gemacht, „immer bei dem edelsten Ausdruck zu bleiben". Er vermeidet die wissenschaftliche Ausdrucksweise und setzt für das eigentliche Wort das allgemeinere ein. Die Zeitgenossen waren zum Teil einsichtig genug, die Schwächen des genialen Naturbeschreibers und Stilisten zu erkennen: d'Alembert hieß ihn den „großen Phrasenmacher", Diderot und Condillac nannten ihn einen Deklamator und Schönredner. Aber Buffon folgte unbeirrt seinem Geschmacke, auch im Leben war er ein Freund glanzvollen äußeren Auftretens. „Ein vernünftiger Mann", bemerkte er, „muß seine Kleider als einen Teil seiner selbst betrachten; denn sie sind es thatsächlich in den Augen der anderen und treten gewissermaßen mit in die Gesamtvorstellung ein, die man sich von dem macht, der sie trägt." Für die Encyklopädie hat er den Artikel „Nature" geschrieben.

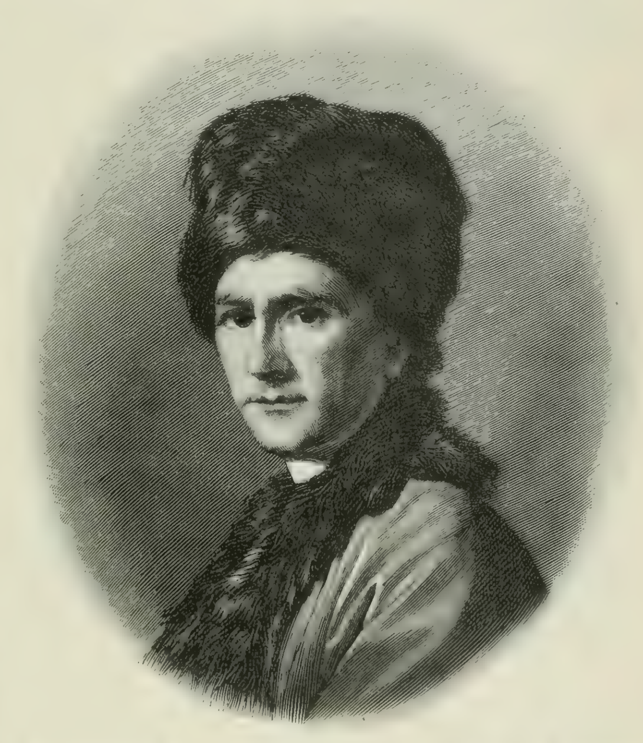
Zahlreicher sind die Aufsätze des Physiokraten François Quesnay (1694—1777) über Landwirtschaft und Handel. Seine „Physiocratie ou Constitution naturelle des gouvernements" (Physiokratie oder die natürlichen Grundlagen der Staatsverfassung, 1767) vertritt die

Freiheit der Arbeit und des Güteraustausches. Man sah Quesnay als den eigentlichen Begründer der ökonomischen Wissenschaft in Frankreich an, und es bildete sich um ihn eine Schule von „Ökonomisten“, die es als ihre Aufgabe betrachtete, den Zustand der Gesellschaft und des Staates zu verbessern. Diese Wissenschaft wurde Mode. Voltaire machte sich anfangs über diese „neuen Minister“ in seinem „Mann mit der 40-Thalerrente“ (l'Homme aux quarante écus) lustig, aber später folgte auch er dem Zuge der öffentlichen Meinung. Condillac (vgl. S. 529) gehörte in seinen politisch ökonomischen Schriften („Le Commerce et le Gouvernement“, 1776) zu derselben Schule, während Gabriel Mably (1709—1785) die ökonomische Wissenschaft bis zum Sozialismus weiterführte. Bedeutenden Einfluß auf die öffentliche Meinung erwarben Anne Robert Jacques Turgot (1727—81) und Jacques Necker (1732—1804). Beide haben als Minister Ludwigs XVI. praktisch für ihre Ideen wirken können. Turgot hat sich verdient gemacht um die Ablösung der Feudalrechte und die Hebung des Bauernstandes. In seinem Hauptwerke über die „Güterbildung und Verteilung“ (Réflexions sur la formation et la distribution des richesses, 1769) vertritt er gegen Quesnays einseitige Betonung der Landwirtschaft die Interessen des Handels und der Gewerbe. Der Genfer Protestant Necker, der als Bankier ein großes Vermögen erworben hatte, schrieb im Sinne des Merkantilsystems (1769) und wurde berühmt durch seine „Lobrede auf Colbert“ (Eloge de Colbert, 1778). Er verdankte es den Bemühungen seiner Gattin Susanne, geb. Curchod de la Nasse (1739—94), daß sein Haus zu dem tonangebenden der Pariser Gesellschaft wurde. Necker wurde ein Staatsmann, den während seiner politischen Laufbahn (1777—90) der Hof bald bevorzugte, bald zurücksetzte, und der, 1789 von der Gunst des Volkes wie ein Triumphator geehrt, sich ein Jahr später, verhöhnt und bedroht, in seine Genfer Heimat zurückziehen mußte. Ehrenhafte Gesinnung, die edelsten Absichten, Ernst und Gewissenhaftigkeit, praktische Erfahrung und schriftstellerisches Geschick zeichneten Necker aus. Als Nationalökonom hatte er (im „Essai sur la législation et le commerce de grains“ [Getreidehandel], 1775) offen bekannt, daß alle Verbesserungen der Staatswirtschaft dem ganzen Volke zu gute kommen müßten, und gesagt:

„Wenn man über die Gesellschaft und ihre Beziehungen nachdenkt, so fühlt man sich von einer allgemeinen Beobachtung betroffen, die wohl einmal eine gründlichere Behandlung verdiente: nämlich, daß fast alle bürgerlichen Einrichtungen nur für die Besitzenden vorhanden sind. . . . Man möchte sagen, daß ein kleiner Teil von Menschen, der sich in das Land geteilt hat, sich durch die Gesetzgebung vereinigt und schützt, wie man sich durch Schutzwehren in den Wäldern gegen wilde Tiere verteidigt. Und ich wage es auszusprechen, daß man nach dem Erlaß der Eigentumsgesetze noch fast nichts für die zahlreichste Klasse der Bürger gethan hat. Was gehen uns eure Eigentumsgesetze an? könnten sie sagen. Wir besitzen nichts. Eure Rechtsordnungen? Wir haben nichts zu verteidigen. Eure Freiheitsgesetze? Wenn wir morgen nicht arbeiten, sterben wir vor Hunger.“

In diesem Tone redeten nüchterne Verstandesmenschen, seitdem Jean Jacques Rousseau (1712—78; s. die Abbildung, S. 565) mit Begeisterung die Ansicht vorgetragen hatte, daß Staat und Gesellschaft gegen Vernunft und Natur im Unrecht seien. Rousseau wurde in Genf als Sohn eines Uhrmachers geboren. Dieser, ein leichtsinniger und unruhiger Mann, der 1722 wegen eines Ehrenhandels aus Genf flüchten mußte, war nicht zum Erzieher des reizbaren und hochbegabten Knaben geschaffen. Jean Jacques wurde daher zu einem Geistlichen (Lambercier) aufs Land gethan, und in seinem dreizehnten Jahre kam er zu dem Graveur Abel du Commun in die Lehre. Drei Jahre hielt er es bei diesem rohen und heftigen Meister aus, dann entlief er zu einem katholischen Priester in Confignon (Savoyen), und Frau von Warens (geb. 1699), eine Konvertitin aus dem Waadtlande, die in Annecy ein Jahrgehalt des

sardinischen Königs verzehrte, schickte den jungen Ausreißer nach Turin in ein Kloster, wo er für die Aufnahme in den katholischen Glauben reif gemacht wurde (12. April bis 23. August 1728). Jetzt suchte Jean Jacques sein Fortkommen als Domestik in vornehmen Häusern, aber ein junger Taugenichts aus Genf verführte ihn bald, das Haus des Grafen Govone, wo man ihn zum Sekretär heranzubilden beabsichtigte, zu verlassen und mit in die Welt zu wandern. Schließlich gelangte der Abenteurer abermals zur Frau von Warens und wurde 1734 deren Haushofmeister. Er trieb Musik, studierte Lateinisch, Mathematik und die Logik von Port-Royal, las Descartes, Malebranche, Leibniz und Locke. Von Chambéry, wo seine Freundin seit 1732 wohnte, reiste er, um seine angegriffene Gesundheit wiederherzustellen, nach Montpellier, als er aber im Februar 1738 zurückkam, fand er seinen Platz bei Frau von Warens durch den jungen Schweizer Winzinried besetzt. Frau von Warens wohnte in der Stadt, Rousseau verweilte auf den Charmettes, einem Landgut, das seine Beschützerin im Sommer 1738 gepachtet hatte (s. die Abbildung, S. 566). Das schien ein unerträgliches Verhältnis, und Rousseau wurde daher 1739 Hauslehrer der Söhne des Herrn von Mably, des „prévôt général" der Landschaft Lyonnais. Der künftige Verfasser des „Emil" war jedoch nicht zum Erzieher geschaffen; es zog ihn wieder zu seiner „Mama" und den Charmettes zurück. Aber die Vermögensverhältnisse der Frau von Warens waren zerrüttet, Rousseau mußte selbst sein Brot verdienen: mit einer von ihm erdachten Notenschrift, deren Einführung eine Umwälzung in der Musik im Gefolge haben sollte, machte er sich mit funfzehn Louis in der Tasche nach Paris auf (Herbst 1742). Seine Erfindung wurde von der Akademie der Wissenschaften sinnreich gefunden, aber nicht neu und zweckmäßig. Er schrieb ein Lustspiel und befreundete sich mit den jungen Schriftstellern Diderot und Grimm. Seine Verbindung mit einem ungebildeten Mädchen geringer Herkunft, Thérèse Levasseur, fällt in diese Zeit. Das Verhältnis war von Dauer, und 1768 traute Rousseau sich selbst in rührender und feierlicher Weise mit Therese. Seine Kinder versorgte er im Findelhaus.



Jean Jacques Rousseau. Nach dem Gemälde von Ramsay, in der National Gallery of Scotland zu Edinburgh. Vgl. Text, S. 564.

Die Akademie von Dijon hatte die Preisfrage gestellt, „ob die Wiederherstellung der Wissenschaften und Künste dazu beigetragen habe, die Sitten zu läutern". Rousseau hatte den Plan gefaßt, diese Frage in bejahendem Sinne zu beantworten, aber Diderot riet ihm, lieber

darzulegen, welche Mißbräuche in der Gesellschaft und welche Irrtümer des Geistes die wissenschaftliche und künstlerische Kultur herbeigeführt hätten. Das sei wenigstens „keine Eselsbrücke“. Für Rousseaus litterarische Persönlichkeit und gleichsam für den offiziellen Charakter, den er von da an in den Augen der Mit- und Nachwelt angenommen hat, war seine Parteinahme in dieser Frage entscheidend. Aber wenn Rousseau auch einer Anregung seines Freundes folgte, die ihm eigene Begabung, der geringe Lohn seines bisherigen Strebens, die Erfahrungen eines Lebens, dessen schönste Jahre er scheinbar zwecklos vergeudet hatte, erzeugten ohnehin in seiner Brust eine Stimmung, die den eitlen und reizbaren Mann bewog, sich selbst als ein Opfer vorhandener Kulturzustände zu betrachten, den Kunstgriff Diderots ernst zu nehmen und aus innigster Überzeugung der herrschenden Bildung den Fehdehandschuh hinzuwerfen. So entstand die „Abhandlung über die Wissenschaften und Künste“ (Discours sur la question, si le rétablissement des Sciences et des Arts a contribué à épurer les mœurs, 1750).



Les Charmettes. Zeichnung von Oskar Schulz nach einer Photographie. Vgl. Text, S. 565.

Humanität ist die Frucht des Kulturfortschrittes, die Aufklärung wird einen glücklichen Zustand der Menschheit herbeiführen, die sich seit dem Wiederaufleben der Wissenschaften und Künste diesem Ziele nähert: das war die Anschauung der herrschenden Philosophie. Und nun kam ein unbekannter Mensch aus der Schweiz und behauptete, daß die Wissenschaften und Künste, daß Kultur und Aufklärung ein Unglück für die Menschen seien, daß sie die Reinheit und Einfachheit der Sitten und des Lebens vernichtet hätten. „Der dichte Schleier, womit die ewige Weisheit ihr ganzes Wirken bedeckt hat, schien uns darauf aufmerksam zu machen, daß sie uns nicht zu eitlen Forschungen bestimmt habe. Aber gibt es eine ihrer Lehren, aus der wir Nutzen gezogen, oder die wir ungestraft vernachlässigt haben? Wisset denn endlich einmal, ihr Völker, daß die Natur uns vor der Wissenschaft hat bewahren wollen, . . . daß alle Geheimnisse, die sie uns verbirgt, ebensoviel Übel sind, vor denen sie uns schützt, und daß die Mühe, die es euch macht, euch zu unterrichten, nicht die geringste ihrer Wohlthaten ist. Die Menschen sind verderbt, und sie würden noch schlimmer sein, wenn sie unterrichtet auf die Welt kämen.“ Und nun die alte Fabel von dem goldenen Zeitalter, wo die Menschen unwissend und unschuldig waren, ohne Erkenntnis und ohne den Fluch der Arbeit das Paradies besaßen. Jetzt dagegen „schmückt eine unvernünftige Erziehung unseren Geist von den ersten Jahren an und verdirbt unser Urteil“. Die Kinder lernen alles Mögliche, was sie nicht verstehen noch gebrauchen können, „aber die Worte Großmut, Billigkeit, Mäßigung, Menschlichkeit, Mut lernen sie nicht, der süße Name Vaterland wird niemals von ihnen vernommen, und wenn sie von Gott reden hören, so geschieht es, damit sie Furcht vor ihm empfinden“. Aber was sollen die Kinder denn lernen? „Sie sollen lernen, was sie zu thun haben, wenn sie Menschen sind, und nicht das, was sie vergessen müssen.“ Die Künste und die Wissenschaften haben die Ungleichheit unter den Menschen geschaffen, knechtische Gesinnung großgezogen, den bürgerlichen Geist getötet.

Diese von sittlicher Entrüstung eingegebene und tiefempfundene Anklage der Kultur geht aus einer litterarischen Schulmeinung hervor. Rousseaus Widerspruch gegen die Mißbräuche in der zivilisierten Welt, der er selbst angehört, fließt aus der pessimistischen Anschauung der antiken Dichter und der Genesis. Darin waren die Alten, der Verfasser der jüdischen Urkunde und Rousseau einig, daß die vorgeschichtliche Menschheit ein goldenes Zeitalter, einen Stand paradisischer Unschuld genossen habe. Diese Überzeugung in der kirchlichen Fassung, in der sie den Menschen, der sich wider Gottes Gebot auflehnt, zu einer Beute der Sünde und des Todes werden läßt, ist eigentlich auch Rousseaus Anschauung: der Mensch hat gegen das Gebot der Natur gesündigt, gegen „die ewige Weisheit", als er aus seiner „glücklichen Unwissenheit" herausverlangte. Das Wissen wird durch Leiden erkauft, aber die „Natur" hat dies nicht gewollt, sie hat uns vor der Wissenschaft bewahren wollen. War das nicht die weltliche Umbildung der geistlichen Lehre vom Sündenfall? Das menschliche Glückseligkeitsverlangen als Forderung ausgleichender Gerechtigkeit wird der kirchlichen Lehre zufolge durch die Verheißung ewiger Seligkeit im Jenseits befriedigt. Rousseau bleibt auf der Erde. Er glaubt an das vollkommene Glück eines natürlichen Zustandes und vergißt scheinbar, daß der Mensch von Natur unvollkommen ist, daß er als vernünftiges Wesen nach Wissen und Erkenntnis streben muß, daß der Fortschritt zur Bildung und Gesittung ebenso eine Folge seiner natürlichen Anlagen ist wie die Gewohnheit, auf zwei Beinen zu gehen. Im Grunde handelte es sich nicht um die allgemeinen Fragen des Segens oder Unsegens der Kultur, des Gegensatzes zwischen Kultur und Natur: was Rousseau darüber sagte, waren Redeübungen ohne selbständigen Wert; es handelte sich vielmehr darum, mit Nachdruck auf die Irrtümer und Mißbräuche einer besonderen Kultur aufmerksam zu machen, die sich auf falschem Wege befand, während sie mit Selbstüberhebung und Verblendung auf die Roheit früherer Zeit herabschaute. Eine Kultur, die sich fortwährend steigert, die um ihrer selbst willen da zu sein glaubt und sich einen Himmel der Gesittung für die „honnêtes gens" ausmalt, die „canaille" aber ihrem Aberglauben und ihrer Roheit überläßt, eine solche Kultur mußte auf einen richtigeren Weg gewiesen werden. So bleibt nach Abzug der Deklamationen von Rousseaus Erstlingsschrift die wirkungsvoll aufgestellte Forderung übrig, daß man sich des Kulturpharisäertums entäußern solle, daß den Zuständen, wie sie in dem hochkultivierten Frankreich herrschten, ein Naturzustand vorzuziehen sei, und daß die Kultur auf ihren wahren Wert zu prüfen sei nach dem Maßstab der Sittlichkeit, der Vernunft und Naturgemäßheit.

Selbstverständlich rief der „Diskurs" Widerlegungen hervor. Selbst der gute König Stanislaus schrieb gegen Rousseau. Voltaire fand sich mit einem Geschichtchen ab: Timon der Menschenfeind, der nach Herzenslust gegen die Bildung räsonniert hat, geht aus, wird von Räubern überfallen und ausgeraubt, die nicht lesen können, glücklicherweise in einem Hause, das von sehr gebildeten Menschen bewohnt wird. Diese geben ihm ein ausgezeichnetes Abendessen und Feder und Tinte, um seinen Aufsatz gegen die Kultur zu Ende zu schreiben.

Als die Akademie von Dijon wieder fragte, was der Ursprung der Ungleichheit unter den Menschen sei, und ob sie durch das Naturgesetz geboten wäre, antwortete Rousseau mit der „Abhandlung über die Ungleichheit" (Discours sur l'inégalité, 1754).

Die Ungleichheit unter den Menschen entstand, als sie anfingen, sich von ihrem natürlichen Zustand zu entfernen. Die menschliche Seele ist erst im Schoß der Gesellschaft verunstaltet worden; allein in diesen Veränderungen und Verzerrungen des menschlichen Wesens dürfen wir auch die erste Ursache der Unterschiede erblicken, die zwischen den Menschen vorhanden sind. „Wenn die Natur uns bestimmt hat, gesund zu sein, so wage ich beinahe zu behaupten, daß der Zustand des Nachdenkens ein unnatürlicher Zustand ist, und daß der Mensch, der überlegt, ein verderbtes Geschöpf ist". Wieder die alte Lehre vom Sündenfall:

was in der Genesis der Baum der Erkenntnis bewirkte, bewirkt hier das Aufkommen des Eigentums und der Staatsgewalt. Um die natürliche Gleichheit und Freiheit des Menschen war's geschehen! Der erste, der sein Stück Feld einzäunte und sich zu sagen vermaß: „dies Land gehört mir", der Leute fand, die einfältig genug waren, dies zu glauben, war der wahre Gründer der bürgerlichen Gesellschaft. Die Gleichheit schwand, die Arbeit wurde notwendig, das Eigentum brachte den Unterschied zwischen Arm und Reich, den Krieg aller gegen alle. Man hatte Einsicht genug, um die Vorteile einer staatlichen Ordnung zu begreifen, aber nicht Erfahrung genug, um deren Gefahren vorauszusehen. Wer am klarsten die künftigen Mißbräuche erkannte, hatte den größten Vorteil von der Einrichtung, und „selbst die Weisen sahen ein, daß sie einen Teil ihrer Freiheit opfern mußten, um den anderen zu bewahren". Das muß der Ursprung der Gesellschaft und der Gesetze gewesen sein, der erste Schritt zur Ungleichheit. Der zweite war die Einsetzung einer Obrigkeit, „der dritte und letzte Schritt der Übergang der gesetzlichen Macht in eine willkürliche. Dieser dritte Schritt begründet den Unterschied zwischen Herrn und Knecht, dieser letzte Unterschied ist der Gipfel aller Entartung."

Rousseau stellt auch hier wieder der Natur die Kultur (Entartung) gegenüber. Aber was ist Kultur anderes als die Form, die dem, was von Natur vorhanden ist, gegeben wird? In Wahrheit besteht nur ein Gegensatz zwischen unentwickelter und entwickelter Natur. Kultur ist Entartung, wenn sie die natürlichen Anlagen und Voraussetzungen, aus denen sie hervorgeht, vernichtet, fälscht oder umkehrt. Freiheit und Gleichheit im „Naturzustand" läge nur in der Möglichkeit, daß jeder thun und lassen kann, was er will, solange ihn ein Stärkerer nicht daran hindert. Freiheit, Gleichheit, Gerechtigkeit, wie Rousseau sie versteht, sind sittliche Begriffe, die erst von der Kultur geschaffen sind; er hat dies später auch offen anerkannt, aber hier leugnete er nicht nur den göttlichen Ursprung, sondern auch die natürliche Berechtigung der bestehenden Staatseinrichtungen. Ihm war es nicht darum zu thun, einzelne Mißbräuche zu bekämpfen, die unerträglichen Übelstände der Kirche abzuschaffen, um dagegen alles Heil von der vernünftigen Aufklärung zu erwarten, sondern er brach der Überzeugung Bahn, daß die Bildung selbst, die dem in Staat und Kirche herrschenden System widersprach, falsch und ungesund sei und einer völligen Erneuerung bedürfe. Der Jungbrunnen der Wiedergeburt der menschlichen Gesittung war für ihn die Natur, und nachdem er einmal diesen Standpunkt gewonnen hatte, hielt er mit Zähigkeit an ihm fest. Alles, was er noch zu sagen hatte, liegt im Keime schon in seinen beiden Erstlingsschriften: in den drei Romanen Rousseaus, in dem Staats-, dem Erziehungs- und dem Herzensroman, wird der naturgemäße Staat, die naturgemäße Erziehung und das naturgemäße gesellige Verhältnis der entarteten Zeit jedesmal als Ideal eines besseren Zustandes geschildert.

Unterdessen hatte Rousseau wie andere Schöngeister zur Unterhaltung der entarteten Pariser beigetragen. Seine Oper „Der Dorfwahrsager" (le Devin de Village) war erfolgreich gewesen, selbst vor dem König und der Pompadour in Fontainebleau (1752). Eifrig hatte er sich in den musikalischen Streit jener Tage gestürzt und mit Grimm (vgl. S. 562) den schlechten französischen Geschmack bekämpft; er hatte sich zum Anwalt der einfachen melodiösen Musik der Italiener aufgeworfen, trat der „charakteristischen" Musik als strenger Kritiker gegenüber und behauptete („Brief über die französische Musik", Lettre sur la musique française, 1753), daß die Franzosen keine Musik hätten und keine haben könnten, oder wenn sie je eine besitzen würden, so würde es um so schlimmer für sie sein. Der Aufsatz rief eine ungewöhnliche Aufregung hervor, die Sänger und Musiker der Oper verbrannten Rousseaus Bild. Da er selbst im Leben doch einige Folgerichtigkeit zeigen wollte, entschloß er sich, nicht als Schriftsteller und Komponist, sondern als Notenschreiber seinen Unterhalt zu gewinnen. Sonderbare Sophistik der Eitelkeit! Der berühmte Schriftsteller verschaffte dem mittelmäßigen Notenschreiber Rousseau Kunden, denn alle Welt ließ sich jetzt von dem genialen Sonderling Noten schreiben, und man lohnte

die Arbeit über ihren Wert mit großen und kleinen Geschenken. Rousseau selbst wies die Geschenke zurück, aber seine „Befehlshaberinnen", Therese Levasseur und ihre Mutter, waren nicht immer so fest wie er.

Nach dem Aufsatz über die Ungleichheit, der den Herren von Genf gewidmet war, erinnerte sich Rousseau, daß er aus einer Republik stammte. Er reiste nach Genf, um wieder Calvinist zu werden und von neuem das Recht zu erhalten, sich „Citoyen de Genève" nennen zu dürfen (1754). Die ertragreichste Zeit seines Lebens waren die Jahre 1756—62. Am 9. April 1756 bezog er die Einsiedelei, die ihm Frau von Epinay am Saume des Waldes von Montmorency eingerichtet hatte. Das schöne Glück, das er hier in der Waldeinsamkeit zu finden hoffte, hat er nicht lange genossen. Schon am 17. Dezember gab er diesen Wohnsitz wieder auf, denn er vermochte eine heftige Neigung für Frau von Houdetot, die Schwägerin der Frau von Epinay, nicht niederzukämpfen, und Grimm und Diderot empfahlen dem aufgeregten Philosophen in vielleicht etwas unzarter Weise eine Ortsveränderung. Rousseau sagte ihnen die Freundschaft auf, ein krankhafter Argwohn bemächtigte sich seiner gegen die früheren Vertrauten, und der Bruch mit den Philosophen der Aufklärung, mit den kalten, überklugen Verstandesmenschen, kam jetzt auch litterarisch völlig zum Durchbruch. Vor allem auf dem Gebiete der Kunst. In d'Alemberts Artikel über Genf (vgl. S. 554) fand sich die Bemerkung, daß man in Genf die Komödie nicht dulde, weil eine Gesellschaft von Schauspielern durch ihren Aufwand und ihre freien Sitten auf die Jugend verderblich wirken könnte, und von den Genfer Geistlichen wurde gesagt, daß sie nicht immer unter sich ganz einig seien in Dingen, die man anderswo als die wichtigsten des Glaubens betrachte: „die Hölle, einer der Hauptpunkte unseres Glaubens, ist heute für mehrere Geistliche in Genf nicht vorhanden". Dergleichen Behauptungen erregten in der Republik Anstoß, die „Ehrwürdige Gesellschaft" trat für die Orthodoxie ihrer Geistlichen ein (Februar 1758), und Rousseau, als Vorkämpfer calvinischer Rechtgläubigkeit, nahm sich der Pfarrer an und verteidigte zugleich die Genfer Behörden wegen ihrer Theaterscheu.

Bisher waren Geistliche die erbittertsten Gegner der Bühne gewesen, in Rousseau aber erstand ihr auch ein weltlicher Feind, der die Verdienste des Schauspiels um die Bildung des Geschmacks in seinem „Sendschreiben an d'Alembert" (Lettre à d'Alembert, 20. Mai 1758) leugnete und es in Abrede stellte, daß der Mensch durch die dramatische Kunst über sich selbst erhoben werde; er solle seine Erhebung in der Religion suchen. Auch gingen keine großen sittlichen Wirkungen von der Bühne aus; die Liebe zum Guten und Schönen, der Haß gegen das Böse und Häßliche sei nicht erst von den dramatischen Dichtern geweckt worden. Das Lustspiel nähre die Freude am Lächerlichen und verschlechtere den Charakter, und gefährlich wirke auch die reizende Darstellung der Liebe. Das Theater sei also weder notwendig noch den Sitten förderlich, sondern eher schädlich.

Rousseau fehlten nie menschenfreundliche Helfer: auch jetzt, nachdem er sich von Frau von Epinays Einsiedelei entfernt hatte, überließen ihm der Herzog und die Herzogin von Luxembourg eine Wohnung in ihrem Parke zu Mont-Louis bei Montmorency, und er hatte sie von 1758 bis 1762 inne. Hier vollendete er seine drei Hauptwerke: die „Neue Heloise", den „Gesellschaftsvertrag" und den „Emil". „Julia, oder die neue Heloise" (Julie ou la nouvelle Heloïse. 1761, 6 Bände), „Briefe zweier Liebenden", besteht aus zwei Abteilungen. Auf den Liebesroman (Teil 1 und 2) folgt der Tugendroman (Teil 3 bis 6).

Saint-Preux, der Lehrer eines vornehmen jungen Mädchens, liebt seine Schülerin und wird von ihr geliebt, aber die Verschiedenheit des Standes läßt eine Verbindung nicht zu. Sie unterliegen indessen der Leidenschaft, die stärker ist als ihre Tugend, und dieser heimliche Bund der Herzen, seine Freuden und Leiden, seine Störungen durch die Umgebung, die Sympathie teilnehmender Persönlichkeiten, die Notwendigkeit einer Trennung, alles das wird in den überschwenglichen Briefen des ersten Abschnittes

geschildert. „Es ist ein verhängnisvolles Geschenk des Himmels, eine gefühlvolle Seele zu besitzen. Wer sie empfangen hat, darf auf dieser Erde nur Qual und Schmerz erwarten. Ein Opfer der Vorurteile, wird er in unvernünftigen Grundsätzen ein unbesiegbares Hindernis der gerechten Wünsche seines Herzens finden . . . sein Herz und seine Vernunft werden unaufhörlich in Krieg miteinander sein, und unbegrenzte Wünsche werden ihm ewige Entbehrungen auferlegen.“ In diesen Worten seines Helden spricht Rousseau von sich selbst. Seiner eigenen reizbaren Stimmung entspringt diese Antithese von Herz und Vernunft, von Wahrheit und Herkommen; er weiß sie ebenso wirkungsvoll zu gestalten wie die Antithese von Natur und Kultur. Daß die Leidenschaft über Pflicht und Tugend siegt, wird man bei so leicht zu entflammenden Gemütern, wie es Julie und Saint-Preux sind, als poetisch gerechtfertigt anerkennen; aber Rousseau selbst erschien dieser Schluß moralisch als eine Verirrung. Wer gegen die unsittlichen Romane geeifert, die verderblichen Einflüsse überfeinerter sozialer Kultur bloßgestellt hatte, ließ ein paar tugendhafte Menschen straucheln, die in einfachen und unschuldigen Verhältnissen unberührt von den eleganten Lastern und Lüsten der Großstadt aufgewachsen sind: was soll man dann gegen Grieux und Manon Lescaut sagen, wenn die Tugend selbst in tugendhafter Umgebung zu Falle kommt? Daher büßt Julie (im zweiten Abschnitt des Romans) ihre Schwäche; sie wird gemäß dem Wunsch ihres Vaters die Gattin eines edlen Mannes, der das Vergangene als nicht vorhanden ansieht; sie ist musterhaft als Frau und Mutter. Jetzt darf Rousseau ausrufen: „Eine junge Person, die, mit einem ebenso zärtlichen wie rechtschaffenen Herzen geboren, sich als Mädchen von der Liebe besiegen läßt und als Gattin die Kraft findet, sich ihrerseits zu besiegen und wieder tugendhaft zu werden, wer euch sagt, daß solch ein Bild in seiner Gesamtheit anstößig und nicht nutzbringend sei: der ist ein Lügner und Heuchler, hört nicht auf ihn!“ Die moralische Tendenz ist am deutlichsten im achtzehnten Briefe des dritten Teiles ausgesprochen. Das tiefempfindende Gemüt allein genügt doch nicht; eine stärkere Quelle sittlicher Kraft strömt aus dem Glauben und Vertrauen auf den Höchsten. „Betet zum ewigen Wesen, mein weiser und würdiger Freund“, schreibt Julie an ihren früheren Lehrer und Herzensfreund, „mit einem Hauch werdet Ihr die Phantome der Vernunft zerstören, die nur einen wesenlosen Schein haben und wie Schatten vor der unveränderlichen Wahrheit fliehen. Alles, was ist, ist durch ihn allein, der da ist; er ist es, der ohne Unterlaß den Schuldigen zuruft, daß ihre geheimen Verbrechen gesehen worden sind, und der dem vergessenen Gerechten zu sagen weiß, deine Tugenden haben einen Zeugen, es ist das unveränderliche Wesen, das das wahre Urbild der Vollkommenheiten ist, von denen wir alle ein Abbild in uns tragen. Ein Herz, das von diesen erhabenen Wahrheiten durchdrungen ist, widersteht den kleinlichen Leidenschaften; der Reiz der Betrachtung entreißt den Menschen irdischen Wünschen, und selbst, wenn der Unendliche, mit dem er sich beschäftigt, nicht vorhanden wäre, wäre es doch gut, wenn er sich unaufhörlich mit ihm beschäftigte, um mehr Herr seiner selbst zu sein, stärker, glücklicher und weise.“ Ungefähr das Nämliche sagt der Patriarch von Ferney auch, aber das Rousseausche Bekenntnis hat eine tiefere Färbung.

Litterarisch war Richardson Rousseaus Vorbild für Form, Inhalt und moralische Tendenz der „Neuen Heloise“ vor allem durch seine „Clarissa Harlowe“ (1748). In den eigentlichen Liebesroman spielen außerdem Rousseaus persönliche Erfahrungen stark hinein, denn er schrieb ihn, als ihn die unsinnige Leidenschaft zu Frau von Houdetot beherrschte, und er erzählt selbst, wie sehr er damals in den Verzückungen der Verliebtheit wie in einem fortwährenden Rausche lebte und die Briefe Juliens wie eigene Liebesbriefe schrieb, „auf niedlichem Papier mit geschnörkelten Buchstaben und Vignetten“ („Bekenntnisse“ XI). Gefühlsschwärmerei und Leidenschaft, die Neuheit des Tons, die glühende Sprache, die Frische des Ausdruckes, alles wirkte trotz oder vielleicht gerade wegen der Übertreibung gewaltig auf die Zeitgenossen: die zahlreichen Ausgaben konnten kaum der Nachfrage genügen, und der Spott des alten Voltaire über das „monströse Werk“ konnte diesem nichts anhaben. Als Kunstwerk ist die „Neue Heloise“ kein Fortschritt in der Geschichte des Romans. Weder die Charaktere noch die Situationen sind von besonderer Lebenswahrheit, auch füllen das Buch lange Abhandlungen in Briefform über die Unwandelbarkeit des Sittengesetzes, über die italienische Musik, über das Theater, über das Duell. Aber alles dies that der Wirkung nicht Abbruch, weil man hier die Stimme des Herzens und der unverfälschten Leidenschaft zu vernehmen glaubte und gern hörte, daß das innige Gefühl

besser sei als die kalte Vernunft. Der empfindsame Mensch liebt auch die ihn umgebende Natur: Rousseau bringt Stimmungen der beseelten Menschen in ihren Beziehungen zur unbeseelten Natur siegreich zum Ausdruck; seine Schilderungen der See- und Gebirgslandschaft seiner Heimat sind von einem Naturgefühl durchdrungen, das man früher, in der Litteratur wenigstens, nicht kannte, und die Schrecken des Gebirges werden für ihn zu Wundern voller Reiz und Schönheit; in der Erhabenheit der Berge, in ihrer reinen Luft holt sich die erkrankte Seele Kraft und Gesundheit. Bei Rousseau kommt die rein sinnliche Einwirkung der Natur auf den Menschen, das Behagen des natürlichen Geschöpfes in der Natur, wundervoll zum Ausdruck; ihm bereiten der warme Sonnenschein, die würzige Luft des Waldes, der Erdgeruch, auch wenn er nicht auf den Bergen wandert, ein berauschendes Wohlgefühl.

Rousseaus Naturbegeisterung hat auch den Sinn für das Landleben geweckt. Die Ökonomisten hatten schon den Wert des Landbaues wieder schätzen gelehrt, jetzt erfuhr man, daß beim Landmann die wahren natürlichen Menschengefühle und inmitten reiner und einfacher Sitten die echten natürlichen Tugenden noch blühten. Aufrichtigkeit, Freundschaft, Ehrlichkeit ohne höfische Kultur sind hier zu finden, anspruchsloses Menschenglück im patriarchalischen Familienleben: Rousseau thut sich (2. Vorrede) etwas darauf zu gute, der erstaunten Welt vor Augen geführt zu haben, daß die Idylle nicht allein auf die unwahren Gestalten eines erträumten Arkadien beschränkt sei, sondern überall da anzutreffen wäre, wo natürliche Menschen in natürlichen Verhältnissen leben. Er nimmt sich der Provinzsitten gegen die Naseweisheit der Großstädter an und schildert das anspruchslose Glück der Familie Wolmar, wo weder Ehrgeiz noch Eitelkeit noch Habsucht die Menschen auf die Jagd nach einem falschen Glücke treiben. Wenn es irgend etwas zu bessern gibt in den öffentlichen Sitten, so muß man mit den häuslichen Sitten anfangen.

Zu diesem Zweck schrieb Rousseau seinen Roman „Emil, oder von der Erziehung“ (Emile ou de l'éducation, 1762, 4 Bände). „Emil“ ist mehr Lehrbuch als Erzählung; die Romanform ist nur gewählt, um an einem Muster, dem jungen Emil, die Erziehungsgrundsätze des Verfassers in Anwendung zu zeigen. Jetzt muß Rousseau sich der herrschenden Kultur anbequemen; der Erzieher wird nur ihr Gift möglichst unschädlich machen. Die Erziehung darf nicht die Natur meistern, wie das herkömmlich war, sondern die Natur soll das Vorbild und die Beherrscherin der Erziehung sein: „Verderbt mir nur den natürlichen Menschen nicht, wenn ihr ihn der Gesellschaft anpaßt!“ hatte Rousseau schon früher gesagt. Diesen an und für sich so wertvollen und fruchtbaren Gedanken wollte er im „Emil“ durchführen; darin besteht die Bedeutung der Schrift, die Goethe nicht ohne Grund das Naturevangelium der Erziehung genannt hat. Rousseau schrieb über Erziehung aus Liebe zur Sache, ohne erzieherisches Talent und eigene Erfahrung; für seinen Fall der Einzelerziehung eines Knaben ließ er außergewöhnliche Voraussetzungen gelten. Er schrieb ferner im Sinne des Widerspruches gegen bestehende Erziehungsweisen und verfiel deshalb leicht in Übertreibung. Daher Sätze, wie „Aus dem Wörterbuche des Kindes sind die Wörter Gehorchen und Befehlen gestrichen, noch mehr die Wörter Pflicht und Verbindlichkeit“. „Emil“ enthält auch das „Glaubensbekenntnis des savoyischen Vikars“ (Profession de foi du vicaire savoyard), das nach zwei Seiten Stellung nahm. Einmal nämlich kämpfte Rousseau gegen den Materialismus mit den Gründen des moralischen Bewußtseins für den Gottesglauben, die Unsterblichkeit der Seele und die Freiheit des Willens, während er im zweiten Abschnitt mit den Waffen der englischen Freidenker gegen den Offenbarungsglauben stritt, weil die Offenbarung Gott erniedrige und ihm menschliche Eigenschaften andichte. Auch hier fordert er vor allem den „Kultus des Herzens“.

Gleichzeitig mit dem „Emil“ gab Rousseau seine Staatslehre heraus, den „Gesellschaftsvertrag“ (Contrat social ou Principes du droit publique. 1762; s. die beigeheftete Tafel „Eine Seite aus Rousseaus ‚Contrat social‘“), den er einen „Auszug aus einem umfänglicheren Werke“ nannte, das er früher, ohne seine Kräfte zu Rate zu ziehen, unternommen und seit langer Zeit aufgegeben habe.

Der „Gesellschaftsvertrag“ zerfällt in vier Bücher. Im ersten wird das Wesen und der Ursprung des Staates untersucht. Der Staat beruht auf einem Vertrage, den die Menschen nach Aufgabe des Naturzustandes zum gegenseitigen Schutze und zur Gewährleistung der persönlichen Freiheit geschlossen haben. Die bürgerliche Freiheit setzt den allgemeinen Willen an Stelle des persönlichen Willens, der im Zustande der natürlichen Freiheit gegolten hat: der Einzelne geht seiner Willkür verlustig und muß sich dem Gesamtwillen, der Volkssouveränität, unterordnen. Diese rationalistische Fiktion des Vertrages als Grundlage der politischen Gesellschaft ist Hobbes entlehnt, der aber die Macht eines Einzelnen als die Wirkung eines ursprünglichen Übereinkommens hinstellte. Hobbes für seine Theorie des Absolutismus, Rousseau für seine Lehre von der Volkssouveränität haben sich einen Vorgang der Rechtsübertragung ausgedacht, für dessen geschichtliche Wahrheit sie den Beweis schuldig bleiben. Rousseau will überhaupt nicht den geschichtlichen Ursprung des Staates erforschen und darstellen, er behandelt seinen Gegenstand lediglich mit den Argumenten der Vernunft und des Gefühls. „Der Mensch ist frei geboren und doch überall in Ketten: wie ist diese Veränderung geschehen? Ich weiß es nicht. Was kann sie gesetzlich machen? Darauf glaube ich antworten zu können.“ Im zweiten Buche wird daher von der Obergewalt (Souveränität) und von der Gesetzgebung gesprochen. Die Ausübung des allgemeinen Willens ist unveräußerlich, unteilbar; der souveräne Wille des Volkes will immer das Rechte und Beste. Jeder Mensch hat dagegen freie Verfügung über alles, was er nicht durch Vertrag an den Staat abgegeben hat. Dieser Satz entspricht der Montesquieuschen Definition der bürgerlichen Freiheit (vgl. S. 522). Ziel und Zweck der Gesetzgebung müssen bei Rousseau Freiheit und Gleichheit sein. Für die Ausübung der Regierung unterscheidet Rousseau im dritten Buche zwischen dem Volke als Herrscher (Souverän) und dem Volke als Unterthan. Die Regierung wird im Auftrag ausgeübt, demnach bleibt es sich gleich, ob ein Einzelner oder eine Körperschaft bevollmächtigt wird. Die Regierung muß durch die Volksversammlung stets beaufsichtigt werden. Der einzelne Bürger darf sich dabei nicht vertreten lassen. Das ist natürlich nur in einem kleinen Staatswesen möglich, und in der That schwebte Rousseau die Verfassung seiner Vaterstadt und die gegenseitige Sicherung der Kleinstaaten durch eine Eidgenossenschaft vor. Die Vorstellung, daß ein großer Staat sich auf die Durchführung des Prinzips der Volkssouveränität gründen könnte, lag ihm fern. Er zeigte den Franzosen, daß die beste Regierungsform, die sie nicht hatten und haben konnten, in seiner Heimat möglich war. Zu den Mitteln, den Staat zu befestigen (viertes Buch), gehört die Staatsreligion. Diese ist notwendig, damit der Bürger seine Pflichten liebe. Wer sich zu ihr nicht bekennt, ist als unbürgerlich zu verbannen. Die Lehren beschränken sich auf den Glauben an Gott, an ein zukünftiges Leben, in dem die Gerechten belohnt und die Bösen bestraft werden, auf die Heiligkeit des Staates und der Staatsgesetze, endlich auf Duldsamkeit.

Der „Gesellschaftsvertrag“ ist wichtig für die Theorie der Revolution geworden, besonders durch die Lehre von der Souveränität des Volkes. Diese begriffliche Abstraktion hat auf die folgenden Geschlechter oft wie ein Zauberwort gewirkt. Rousseau ist dadurch der geistige Vater der ersten französischen Republik und der Verfassung von 1793 geworden. Seine Schüler waren es, die am 17. August 1791 die Beisetzung seiner Reste im Pantheon beantragten, denn er war der Mann, der nach den Worten des Konventspräsidenten Cambacères „die Menschheit geehrt, das Reich der Vernunft ausgebreitet und die Grenzen der Moral erweitert hatte“. Marat las und erklärte 1788 den „Gesellschaftsvertrag“ vor begeisterten Zuhörern, das Werk war Robespierres Lieblingsbuch und lag auf dem Tische des Wohlfahrtsausschusses.

Für Rousseau selbst wurde aber die Veröffentlichung seines „Emil“ und seines „Gesellschaftsvertrages“ verhängnisvoll. Der „Emil“ war dem Parlament und dem Erzbischof von Paris anstößig als Lehrbuch des Glaubenszweifels und der Duldsamkeit. Das Parlament ließ das

n'obligent les particuliers aussi longtems que la Nation pouvant s'assembler et s'y opposer sans obstacle, ne donne aucun signe de desaveu.

Ces éclaircissemens montrent que la volonté générale étant le lien continuel du corps ~~social~~ politique, il n'est jamais permis au Legislateur, quelque autorisation antérieure qu'il puisse avoir, d'agir autrement qu'en dirigeant cette même volonté par la persuasion, ni de rien prescrire aux particuliers qui n'ait receu premiérement la sanction du consentement général; de peur de détruire dés la prémiére opération l'essence ~~même~~ de la chose même qu'on veut former, et ~~d'anéantir~~ de rompre le noeud social en croyant affermir la société.

Je vois donc à la fois dans l'ouvrage de la Legislation deux choses qui semblent s'exclurre mutuellement; une entreprise au dessus de toute force humaine, et pour l'éxécuter, une autorité qui n'est rien.

Autre difficulté qui mérite attention. Ce fut souvent l'erreur des sages de parler au vulgaire leur langage au lieu du sien; aussi n'en furent-ils jamais entendus. Il est mille sortes d'idées qui n'ont qu'une langue et qu'il est impossible de traduire au Peuple. Les vües trop générales et les objets trop éloignés sont également hors de sa portée; et chaque Individu ne voyant, par exemple, d'autre plan ~~que les objets~~ de gouvernement que son bonheur particulier, apperçoit difficilement les avantages qu'il doit retirer des privations continuelles qu'imposent les bonnes loix. Pour qu'un Peuple naissant pût sentir les grandes maximes de la justice et les régles fondamentales de la raison d'Etat, il faudroit que l'effet pût devenir

Le dogme de l'intolérance ne convient qu'à la théocratie, dans tout autre gouvernement ce dogme est pernicieux. ~~[illegible]~~ dont [illegible] qui dit, hors de l'Eglise point de salut est nécessairement un mauvais citoyen et doit être chassé de l'Etat à moins que l'Etat ne soit l'Eglise, et que le Prince ne soit le Pontife.

Eine Seite aus Rousseaus „Contrat social".

Nach der Originalhandschrift (um 1760), in der Bibliothek zu Genf.

Übertragung der umstehenden Handschrift.[1]

[. . .] n'obligent les particuliers (aussi) *si* longtem[p]s que la Nation pouvant s'assembler et s'y opposer sans obstacle, ne donne aucun signe de desaveu.

Ces éclaircissemens montrent que la volonté générale étant le lieu continuel du corps (politique) *sozial*, il n'est jamais permis au Legislateur, quelque autorisation antérieure qu'il puisse avoir, d'agir autrement qu'en dirigeant cette même volonté par la persuasion, ni de rien prescrire aux particuliers qui n'ait receu premiérement la sanction du consentement général; de peur de détruire dés la premiére opération l'essence (même) de la chose même qu'on veut former, et (d'aneantir) *de rompre* le nœud social en croyant affermir la societé.

Je vois donc à la fois dans l'ouvrage de la Legislation deux choses qui semblent s'exclurre mutuellement; une entreprise au dessus de toute force humaine, et pour l'exécuter, une autorité qui n'est rien.

Autre difficulté qui mérite attention. Ce fut souvent l'erreur des sages de parler au vulgaire leur langage au lieu du sien; aussi n'en furent-ils jamais entendus. Il est mille sortes d'idées qui n'ont qu'une langue et qu'il est impossible de traduire au Peuple. Les vices trop générales et les objets trop éloignés sont également hors de sa portée, et chaque Individu ne voyant, par exemple, (que les objets) *d'autre plan* de gouvernement que son bonheur particulier, apperçoit difficilement les avantages qu'il doit retirer des privations continuelles qu'imposent les bonnes loix. Pourqu'un Peuple naissant pu[t] sentir les grandes maximes de la justice et les régles fondamentales de la raison d'Etat, il faudroit que l'effet put devenir [. . .]

[2]Il est clair que l'acte civil doit avoir tous les effets civils comme l'état et les droits

[diese Gesetze] verpflichten die einzelnen Staatsbürger nur (*ebenso*) so lange, als das Volk, im Stande, sich ungehindert zu versammeln und sich gegen sie zu entscheiden, kein Zeichen der Mißbilligung gibt.

Diese Erläuterungen zeigen, daß der Gemeinwille das fortdauernde Band des (politischen) gesellschaftlichen Körpers ist; es ist also dem Gesetzgeber niemals erlaubt, auf welche frühere Vollmacht er sich auch beziehen mag, anders zu handeln als mittels der Leitung dieses Willens durch die Überredung, auch darf er den einzelnen Staatsbürgern nichts vorschreiben, was nicht von Anfang an die Bestätigung des allgemeinen Willens erhalten hat; damit nicht von der ersten Handlung an das Wesen der Sache, die man ins Leben rufen will, zerstört und das gesellschaftliche Band (vernichtet) zerrissen werde, während man glaubt, die Gesellschaft zu befestigen.

Ich erblicke also in dem Werke der Gesetzgebung zwei Dinge zugleich, die einander auszuschließen scheinen, nämlich ein Unternehmen, das über jegliche menschliche Kraft hinausgeht, und, was ihre Ausführung angeht, eine Vollmacht, die nichts ist.

Eine andere Schwierigkeit verdient noch Aufmerksamkeit. Es war ein häufiger Irrtum der Weisen, mit dem gemeinen Volke ihre Sprache anstatt seiner Sprache zu reden; darum wurden sie auch nie verstanden. Es gibt tausend Arten von Ideen, die nur eine Sprache haben, und die man unmöglich dem Volk. übersetzen kann. Die zu allgemein verbreiteten Fehler und die zu fernliegenden Gegenstände fallen gleichfalls aus seinem Bereich heraus, und da jeder Einzelne zum Beispiel (in den Aufgaben) des Regierungsplanes nur sein besonderes Wohlbehagen im Auge hat, begreift er schwer die Vorteile, die ihm aus den fortwährenden Entbehrungen erwachsen, die ihm die guten Gesetze auferlegen. Damit ein werdendes

des enfans, la succession des biens. Si les effets du sacrement doivent être purement spirituels. ou point du tout ils ont tellement confondu tout cela que l'etat des citoyens et la succession des biens dépendent uniquement des prêtres. Il dépend absolument du clergé qu'il ne naisse que dans tout le Royaume de France un seul enfant legitime qu' aucun citoyen n'ait droit au bien de son pere si que dans trente ans d'ici la France entière ne soit peuplée que de batards. Tandisque les fonctions des Prêtres auront des effets civils les Prêtres seront les vrais magistrats. (D'où je conclus que) les assemblées du clergé de France sont à mes yeux les vrais états de la nation que le Royaume (que les parlements ne sont que des magistrats subalternes).

mais (le dogme) de l'intolérance ne convient qu'à la theocratie, dans tout autre gouvernement (il) *ce dogme* est pernicieux. (Celui). Tout. h[omme] qui dit, hors de l'Eglise point de salut est necessairement un mauvais citoyen et doit être chassé de l'Etat à moins que l'Etat ne soit l'Eglise, et que le Prince ne soit le pontife.

[1] Gestrichenes in runden Klammern, Ersatz des Gestrichenen in Kursivdruck, Ergänzungen in eckigen Klammern.

[2] Der folgende Absatz gehört nicht zum „Contrat", sondern zu dem Entwurf einer Schrift für die bürgerlichen Rechte der französischen Protestanten.

Volk die großen Grundsätze der Gerechtigkeit und die Grundregeln des vernünftigen Staatswesens erfassen konnte, wäre es erforderlich gewesen, daß die Wirkung (die Ursache) geworden wäre.

Es ist klar, daß der bürgerliche Akt alle die bürgerlichen Wirkungen haben muß, z. B. den Zivilstand und die Rechte der Kinder, die Erbfolge. Wenn die Wirkungen des Sakraments rein geistlich sein sollen, so haben sie doch alles dies so verwirrt, daß der Zivilstand der Bürger und die Erbfolge einzig von den Priestern abhängen. Es hängt völlig von der Geistlichkeit ab, daß in dem ganzen Königreiche Frankreich nur ein einziges legitimes Kind geboren wird, daß überhaupt ein Bürger ein Recht hat auf die Habe seines Vaters, so daß in dreißig Jahren von heute an ganz Frankreich nur mit Bastarden bevölkert ist. So lange als die Amtshandlungen der Priester bürgerliche Wirkungen haben werden, werden die Priester die wahren Behörden sein. (Daraus schließe ich, daß . . .) Die Versammlungen des geistlichen Standes von Frankreich sind in meinen Augen die wahren Ständeversammlungen des Königreichs; die Parlamente sind nur untergeordnete Behörden.

(Das Dogma) aber der Intoleranz gehört sich nur für die Theokratie, in jeder anderen Regierungsform ist es verderbenbringend. (Derjenige) Jeder Mensch, der da sagt: „außerhalb der Kirche kein Heil", ist mit Notwendigkeit ein schlechter Bürger und muß aus dem Staate verjagt werden, wenn nicht der Staat die Kirche sein soll und der Fürst der Oberpriester.

Werk verbrennen, und es wurde ein Verhaftbefehl wider den Verfasser erlassen. Rousseau war von Conti gewarnt worden. Ob ihm ernste Gefahr drohte, mag zweifelhaft sein, aber eine zeitweilige Haft wäre ihm wohl kaum erspart geblieben, hätte er nicht den ersten Sturm in der Verborgenheit vorüberziehen lassen. Er wandte sich also nach Genf. Hier folgte die Behörde dem löblichen Beispiele der Pariser und beschloß (18. Juni 1762), den „Emil" und den „Gesellschaftsvertrag" zu verbrennen, den Verfasser aber in Haft zu nehmen. Rousseau war damals schon in Yverdon auf Berner Boden und begab sich jetzt unter den Schutz des Philosophen von Sanssouci nach Motiers-Travers (Neuenburg). Der Statthalter, Lord Keith, war dem Flüchtling freundlich gesinnt, aber das Glück vergessener Zurückgezogenheit, von dem Rousseau wieder träumte, und das er zu empfinden und zu rühmen verstand wie kein anderer, genoß er nur eine kurze Weile: seine Eigenwilligkeit und Eitelkeit, sein argwöhnisches und menschenscheues Wesen störten den erhofften Frieden, die Anwesenheit der wenig liebenswürdigen Therese, der Ruf der Gottlosigkeit und die auffallende Tracht — Rousseau ging als Armenier gekleidet — erregten Ärgernis bei den Neuenburger Bauern: diese Naturmenschen warfen mit Steinen nach dem großen Apostel der Natur. Dazu kamen neue litterarische Händel. Rousseaus Antwort auf den Hirtenbrief des Erzbischofs von Paris, Christophe de Beaumont (Lettre à M. de Beaumont, 1763), ein Meisterwerk feiner und kraftvoller Polemik, gefiel den Protestanten, denn der Verfasser berief sich hier für das geschichtliche Christentum allein auf die Bibel; aber ein neuer Streit verschlechterte die Lage des Philosophen. Tronchin, das Haupt der Genfer Aristokraten, hatte in seinen „Briefen vom Lande" (Lettres de la Campagne) die Behörden seiner Heimat gegen Rousseau verteidigt, während dessen Freunde in der Stadt Widerspruch gegen die Verurteilung des „Emil" erhoben. Rousseau beteiligte sich an diesem Streite durch seine „Bergbriefe" (Lettres écrites de la Montagne, 1764). Nicht allein die Genfer Regierung wurde hier scharf mitgenommen, auch den Gläubigen gab Rousseau Anstoß, denn er behauptete, daß nicht alles in der Bibel inspiriert sei, und sprach von der „Liebenswürdigkeit" Christi.

Da in Neuenburg die Haltung des Volkes und der Geistlichkeit immer unfreundlicher wurde, flüchtete Rousseau sich auf die einsame Petersinsel im Bieler See, aber von hier vertrieben ihn die Berner Herren am 25. Oktober 1765 nach Biel. Das stete Bewußtsein, verfolgt zu sein, wirkte zerrüttend auf sein Gemüt, dem schon längst das Gleichmaß verloren gegangen war. Die wirklichen Nachstellungen und Widerwärtigkeiten, die Rousseau erdulden mußte, hätten einen geistig und körperlich gesunden Menschen nicht zu erschüttern brauchen. Rousseau ist nie seiner Freiheit beraubt gewesen; als ihn Sorbonne und Parlament bedrohten, verhießen ihm in Frankreich mächtige Freunde Schutz und Zuflucht; für einen weltberühmten Schriftsteller war es jetzt nicht mehr gefährlich, Philosoph zu sein. Wer einem Propheten und Weltrichter ähnlich vor die Öffentlichkeit tritt, Grundsätze verkündet, die ein Teil der Zeitgenossen für paradox und schädlich oder gar für anstößig und abscheulich halten muß, während andere sie als neu, wahr, fruchtbar und heilbringend begeistert aufnehmen und weiterverbreiten, ein solcher Mann mußte gefaßt sein auf Kampf und Widerwärtigkeiten, auf Feinde und Verleumder. Wenn ihm selbst die Philosophen widersprachen, so war das für Rousseau ärgerlich oder betrübend, aber es war kein vernünftiger Grund für die Annahme, daß man sich wider seine Ruhe und sein Leben verschworen habe. Und anderseits, wieviel überschwengliche Anerkennung hob ihn inmitten aller Anfechtung nach kurzen Jahren litterarischen Wirkens auf eine Höhe des Ruhmes empor, an dessen Erwerb Voltaire die Arbeit eines langen Menschenlebens gesetzt hatte! Zweifellos war bei Rousseau schon eine krankhafte Gemütsanlage vorhanden, die sich in diesen Jahren

der Verfolgung zu einer wirklichen Wahnvorstellung entwickelte. So hielt sich Rousseau, wie einige seiner Briefe aus den Jahren 1765—70 beweisen, für den Märtyrer seiner Ideen, für das Opfer von Verschwörungen, als deren Urheber ihm Grimm und Diderot galten.

Während seines Aufenthaltes in Neuenburg suchte Rousseau durch die Beschäftigung mit der Pflanzenwelt den Aufregungen seines Gemütes zu entfliehen: es entstand das Bruchstück eines botanischen Wörterbuches (Dictionnaires des termes botaniques, 1763—65), dem sich später „Briefe über die Pflanzenkunde" (Lettres sur la Botanique, 1766—76) anreihten. An Besuchern, Zuschriften und Anliegen mangelte es Rousseau nicht. Die Korsen wünschten, daß er ihnen eine Verfassung entwürfe („Verfassungsentwurf für die Korsen", Projet constitution pour les Corses, 1765), dem Prinzen von Württemberg mußte der Autor des „Emil" einen Plan für die Erziehung seiner Tochter schreiben, die französischen Protestanten baten ihn, sich für sie zu verwenden. Inzwischen ging er, auch aus Biel vertrieben, ohne bestimmtes Ziel nach Straßburg. Die Gräfin Boufflers und David Hume nahmen sich seiner freundlich an, und er folgte der Einladung des letzteren nach England (1766). Aber auch auf dem Landsitz von Humes Freund Davenport war seines Bleibens nicht. Rousseau scheint den Hausbewohnern Anstoß gegeben zu haben; er selbst freilich meinte, daß die englische Regierung ihm nachstelle, und schrieb einen beleidigenden Brief an Hume. Dieser zog sich von ihm zurück; am 22. Mai 1767 verließ Rousseau England, lebte unter dem falschen Namen Renou ein Jahr lang in Trye auf dem Schlosse des Prinzen Conti und durfte endlich, als ihn Argwohn und Unruhe aufs neue fort- und umhergetrieben hatten, 1770 nach Paris kommen. Hier suchte er seinen Unterhalt wieder durch Notenschreiben zu gewinnen und führte ein ärmliches, durch mancherlei Zerwürfnisse mit Therese getrübtes Leben. Reiche und vornehme Verehrer stellten ihm ihre Landsitze zur Verfügung, und im Mai 1778 bezog er ein stillgelegenes Landhaus des Marquis von Girardin in Ermenonville. Hier ist er am 2. Juli unerwartet gestorben; die Vermutung, daß er sich das Leben genommen habe, ist unbewiesen.

Erst nach Rousseaus Tode erschien sein reifstes und anziehendstes Werk, die „Bekenntnisse" (Confessions) nebst den „Träumereien eines einsamen Spaziergängers" (Rêveries d'un promeneur solitaire, 1782). Die Anfänge dieser wichtigen Schrift fallen in die Neuenburger Zeit; eine Art Vorläufer waren die Briefe an Malesherbes (Januar 1762) und an Christoph de Beaumont. Die Ausarbeitung der „Bekenntnisse" begann im März 1765. Der erste Teil, die Jugendgeschichte bis 1741 umfassend, wurde vornehmlich in Wootton, dem Landsitze Davenports, niedergeschrieben, während die Fortsetzung der Lebensgeschichte bis Ende Oktober 1765 auf Grund noch vorhandener oder aus der Erinnerung hergestellter Briefe in den folgenden Jahren (bis 1770) aufgezeichnet wurde. Das litterarische Vorbild des Werkes waren Augustins „Confessiones". Es sollte eine aufrichtige Beichte eines Natur und Wahrheit liebenden Mannes sein, worin er mit erstaunlicher Offenheit und Rücksichtslosigkeit gegen sich und andere sein ganzes Leben der Welt darlegte. Der erste Abschnitt, dessen Gedächtnisfehler und verschönernde Unwahrheiten die neuere Forschung vielfach berichtigt hat, ist dennoch eine Schilderung von überzeugender Wahrheit, deren Ton gegen die apologetische und gehässige Art des zweiten Abschnittes vorteilhaft absticht. Durch öffentliche Vorlesungen (1770/71) aus dem 9. bis 11. Buche über die Erlebnisse der Jahre 1756—62 nahm Rousseau Rache an seinen früheren Freunden Grimm, Diderot und Frau von Epinay, so daß diese ein Verbot der Vorträge erwirkten. In den letzten Jahren seines Lebens verfaßte Rousseau endlich als Ergänzung zu seiner Selbstbiographie noch den Aufsatz „Rousseau als Richter über Jean-Jacques" (Rousseau juge de

Jean-Jacques, 1775/76). Die sechs ersten Bücher der „Bekenntnisse" veröffentlichte Du Peyrou 1781, das Ganze wurde 1788 bekannt. Die „Konfessionen" sind eine wiederholt überarbeitete und mit reiflicher Überlegung verfaßte Schrift. Rousseau hat aus Eitelkeit und Haß öfters absichtlich die Unwahrheit gesagt. Er klagt sich bisweilen schlimmer Dinge an, um das Recht zu haben, andere noch schärfer zurechtzuweisen. Der Ausdruck des Gefühls, daß er doch eigentlich allen anderen an sittlichem Werte überlegen sei, verleiht dieser Beichte auch einen pharisäischen Zug. Rousseau nimmt für sich ein besonderes Recht in Anspruch: er sei eben ein anderer Mensch als andere. Hat er sich undankbar gegen Frau von Warens bewiesen, so tröstet er sich mit den Worten: „Diese Undankbarkeit hat mein Herz zu sehr zerrissen, als daß dieses Herz das Herz eines Undankbaren sein könnte." Die Moral des gefühlvollen Herzens ist ja im Grunde oft nur die empfindsame Selbstsucht eines reizbaren Gemüts und einer erregbaren Sinnlichkeit. Vieles, was uns als Unzartheit, Taktlosigkeit, Würdelosigkeit und falscher Stolz an ihm erscheint, erklärt sich aus seiner Herkunft, aus seiner vernachlässigten Erziehung, aus der unglücklichen Flucht aus der Vaterstadt, die ihn in die unrechten Hände und von Anfang an in eine abhängige Lebenslage brachte, ein tragisches Verhängnis für einen Mann, der den höchsten Wert des Menschenloses in einer bescheidenen Unabhängigkeit und ihren anspruchslosen Freuden sah.

Rousseau, der Sohn des Volkes, wurde, als der aristokratische Geist in Litteratur und Gesellschaft noch herrschte, durch die reizende und liebevolle Darstellung der Freuden, die die Natur uns darbietet, und des anspruchslosen Glückes des Familien- und des Landlebens, der reineren und einfacheren Sitten des Landedelmanns, des Kleinbürgers, des Bauern der Herold einer Lebensanschauung, die freilich in Deutschland viel unmittelbarer wirken konnte als in Frankreich. Denn die Gewohnheiten einer so altüberlieferten, fein ausgebildeten Gesellschaft und Litteratur, wie die französische des ancien régime, ließen sich nicht ohne weiteres umkehren. Rousseau verstand es wirklich, mit dem Volke zu leben, und wurde doch, obwohl er keine geregelte Bildung genossen hatte, einer der größten und jedenfalls der einflußreichste Schriftsteller Frankreichs. Dies brachte ihn in die Welt der Vornehmen; wohl fühlte er sich hier aber nicht. Er liebte das freie Wandern und war heiter in der bescheidensten Landschaft, wenn die Sonne schien; aber ob ihm auch je einfache, reine Verhältnisse dauernd befriedigt hätten, läßt sich bezweifeln. Der Naturfreund und Lobredner bescheidener Lebensweise bedurfte der höher kultivierten Gesellschaft, weil er ihre Anerkennung nicht entbehren konnte; Menschenfeind wurde er, weil er sich mit den Menschen nicht vertragen konnte: in seinen Schriften war er der größte Menschenfreund.

Mehr als Voltaire hat Rousseau den geistigen Charakter des 18. Jahrhunderts in seiner zweiten Hälfte bestimmt. Ein Mann von scharfer Denkkraft, dem die Ideen der Aufklärung vertraut genug geworden waren, von einer Macht über die Sprache wie keiner seiner Zeitgenossen, von ursprünglicher, starker persönlicher Empfindung, hatte er die moralischen, gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse umzuformen unternommen. Dem Gedanken, daß die Staatsordnung eine sittliche Notwendigkeit sei, die dem Bürger Freiheit, Recht und Unabhängigkeit gewährleiste, hat Rousseau zum Siege verholfen; die Anschauung, daß der Staatsbürger ein Recht habe, an Verwaltung und Gesetzgebung teilzunehmen, die Hervorhebung der gegenseitigen Rechte und Pflichten zwischen Regierung und Bürger wurde Gemeingut durch seine hinreißende Beredsamkeit, und damit verbreitete sich eine Auffassung der Aufgaben des bürgerlichen Lebens und des Staates, die edler und fruchtbarer war als die Voltaires von dem Könige, der mit Aufklärung, Kunst und Wissenschaft im Bunde den Aberglauben bändigt und für das Wohlergehen seiner Unterthanen sorgt. Aller Mißbrauch mit den Abstraktionen Rousseaus konnte dem Grundgedanken,

der an Stelle des leidenden Unterthanenverhältnisses das Bewußtsein thätigen Staatsbürgertums setzte, seine Würde nicht rauben. Als der beredte Anwalt des von der Bevormundung der klügelnden Vernunft sich befreienden Handelns, das den Eingebungen des Gefühls folgt, suchte Rousseau die Kulturmenschheit auf die natürlichen Grundbedingungen ihrer Entwickelung und ihres Daseins auch im häuslichen Leben und in der Erziehung der Jugend zurückzuführen. Seine ungemeine Reizbarkeit und Empfindlichkeit haben ihn als Menschen vielleicht nicht besser und uneigennütziger, aber zu der Rolle eines Apostels von weltgeschichtlicher Bedeutung fähiger gemacht. Der Mann, der das Gefühl dem Verstand gegenüber in seine Rechte eingesetzt und die Frömmigkeit wieder zu Ehren gebracht hat, war vielleicht selbst mehr ein Mann des Kopfes als des Herzens. Äußerste sinnliche Reizbarkeit und fieberhafte Phantasie vertraten bei ihm die Stelle des wahren Gemüts und wahrer Frömmigkeit. Das Bedürfnis, nach außen zu wirken, war bei ihm viel stärker als der innere Drang, zu Frieden und Klarheit mit sich selbst zu gelangen. Von jener Innerlichkeit, die die Franzosen so gern als mystisch bezeichnen, war bei ihm nichts zu spüren.

Rousseaus Ideen waren nicht neu, aber sie wurden durch seine Schriften neu und erhielten ihre wahrhaft wirkende Kraft durch die Art, wie er sie behandelte. Seine Beredsamkeit war oft geschmacklos, seine Begeisterung aber immer ansteckend. Mit den Jahren wurde seine Sprache reifer und natürlicher, ohne an Frische zu verlieren, die Gefühle und Gedanken erhielten einen zugleich angemessenen, knappen und warmen Ausdruck. Durch die Sprache des Gefühls und des volkstümlichen Ausdrucks hat er der französischen Prosa wieder größere Fülle, Geschmeidigkeit und Innigkeit verliehen.

3. Die dramatische und die lyrische Dichtung.

Die Aufnahme der unmittelbaren sittlichen Unterweisung, der schönen Gefühle des Herzens und freisinnigen Tugend in die Werke der Bühne machte immer größere Fortschritte: „in der Tragödie darf jetzt“, wie der Satiriker Gilbert sagt, „ein König nicht anders sterben als mit einer Sentenz im Munde; wer immer vor den Lampen erscheint, ob Skythe oder Chinese, muß auf ein gegebenes Stichwort mit einer philosophischen Abhandlung antworten“. Und die komischen Dichter sind „rührselige Apostel der neuen Philosophie; hinter einer tragischen Maske verbirgt das Lustspiel sein reizloses Antlitz, die Fröhlichkeit, die ihm sonst folgte, ist entflohen“. Natürlich konnten die La Chausséeschen und Diderotschen Theorien (vgl. S. 537 und S. 577) für die eigentliche Tragödie nicht viel bedeuten: man kam nicht weit über Voltaire hinaus. Guimond de la Touche (1723—60) hatte einen geräuschvollen Erfolg mit einer „Iphigenia auf Tauris“ (Iphigénie en Tauride, 1757), Antoine Marin Lemierre (1723 bis 1793) behandelte mit Beifall die gebräuchlichen klassischen Stoffe in „Hypermnestre“ (1758), „Terée“ (1761), „Idomenée“ (1764) und „Artaxerxe“ (1766) in neuen Versen und durchsetzte sie mit dem Sauerteig der Aufklärung; er ließ Hypermnestra über die Unwahrheit der Orakel und die Spitzbüberei der Priester schelten und brachte in einer patriotischen Freiheitstragödie „Guillaume Tell“ (1766) Schweizer Bauern mit ihren wirklichen Namen (Melchtal, Fürst) zum ersten Male auf die französische Bühne. Bei der Aufführung des „Tell“ im Jahre 1790 wurde sogar der Apfelschuß dargestellt, eine Neuerung, die allgemeinen Beifall fand.

In seinem Alter (1793) sagte Lemierre von dem Werke: „Ich werde mein ganzes Leben lang Reue über meinen ‚Wilhelm Tell‘ empfinden. Das Stück ist eine der Hauptursachen der Revolution gewesen, ich werde vor Kummer darüber sterben.“ In Lemierres „Witwe von Malabar“ (la Veuve de Malabar, 1770) beruht die Handlung auf dem indischen Brauch der Witwenverbrennung: ein junger Brahmine, der sich dagegen auflehnt, wird darüber belehrt, daß es in der ganzen Welt barbarische Gebräuche gäbe, selbst in Europa, dem Mittelpunkt der Aufklärung. Bernard Joseph Saurin (1706—81) schildert in „Spartacus“ (1760) einen leidenschaftlich für die Freiheit begeisterten Helden, der die Grundsätze der Tugend und Menschlichkeit mit Corneilles Schwung verkündet. Jean François de la Harpe, ein Schüler Voltaires, wählt in „Melanie, oder der Nonne“ (Mélanie ou la Religieuse, 1770) ein rührendes Opfer des Klosterzwanges zur Heldin; sein „Coriolan“ (1784) entwickelt philosophische Ideen; in „Virginie“ (1786) erneuert er einen alten Vorwurf im revolutionär-republikanischen Sinne. Die Darstellung aufopferungsfreudiger französischer Vaterlandsliebe verschaffte der „Belagerung von Calais“ (le Siège de Calais, 1765) von Pierre Laurent de Belloy (1727—75) eine wunderbare Wirkung, die ganz Frankreich durchzitterte. Nach dem Abschluß des Siebenjährigen Krieges, der der französischen Monarchie weder Ehre noch Vorteil gebracht hatte, entschädigte dieses Stück den französischen Stolz und Patriotismus für die traurigen Erfahrungen der jüngsten Vergangenheit, denn hier war man Zeuge eines durch eine ehrenvolle Niederlage nicht gebeugten Bürgersinnes.

Am interessantesten sind die Versuche, Shakespeare dem französischen Geschmack näher zu bringen. Nach dem „Théâtre anglais“ (Paris, 1745—48) von Laplace übersetzte Letourneur Shakespeares Werke vollständig (1776) und rief durch seine verständige Beurteilung des englischen Dichters die Zornesausbrüche Voltaires hervor (vgl. S. 532). Nach Laplace und Letourneur bearbeitete Jean François Ducis (1733—1816) „Hamlet“ (1769), „Romeo und Julia“ (1772), „König Lear“ (1783), „Macbeth“ (1784) und „Othello“ (1792) für die französische Bühne. Er brauchte aber Shakespeare nicht etwa als Sturmbock gegen die bestehenden Gesetze des klassischen Dramas, sondern brachte die entlehnte Handlung mit ihnen in Übereinstimmung. Selbst die Charaktere veränderte er, und Shakespeares Gestalten wurden bei ihm zu Predigern der Moral und der Tugend, des Heldentums und edler Gefühle. Trotzdem mußte es sich Ducis gefallen lassen, wegen seines „genre terrible“ (Darstellung des Schrecklichen) Vorwürfe zu hören, als er das „sujet atroce“ (den gräßlichen Vorwurf) „Macbeth“ auf die Bühne brachte, und selbst „Othello“ erregte Anstoß, obgleich der Franzose dem englischen Stück eine Lösung gegeben hatte, nach der der Mohr rechtzeitig über seinen Irrtum aufgeklärt wird. Ducis hat außerdem in „Abufar, oder die arabische Familie“ (Aboufar ou la famille arabe, 1795) auch die exotische Idylle dramatisch behandelt. In seinen eigenen Schöpfungen wirkte er durch die edelsten Gefühle des Familiensinnes, der Freundschaft, der Nächsten- und Vaterlandsliebe.

Den entschiedensten Anlauf zur Verbesserung und Erneuerung des Schauspiels im Sinne der Zeitideen unternahm Diderot: Seine beiden Dramen, der „Natürliche Sohn“ (le Fils naturel, 1757, aufgeführt 1771) und der „Hausvater“ (le Père de famille, 1758), knüpfen mehr an die bürgerlichen Stücke der Engländer Lillo und Edward Moore als an La Chaussée an.

In der Abhandlung „über die dramatische Dichtung“ (1758) werden vier Hauptformen unterschieden: die heitere Komödie, welche Laster und Thorheiten geißelt, die ernsthafte Komödie, welche Tugend und Pflicht lehren soll, die häusliche Tragödie, worin bürgerliche Unglücksfälle behandelt werden, und die höhere

Tragödie, welche das Unglück der Großen darstellt. Die „ernsthafte Gattung“ (genre sérieux) gestattet den Vers nicht, „weil dessen Schwung der Natur des Gegenstandes zuwiderläuft“. Die eigentliche Vollendung der dramatischen Kunst ist die „mittlere“ Dichtungsart, weil sie die natürlichste ist. Die Moral, die solche Stücke enthalten, wird um so unmittelbarer wirken, je näher die Darstellung der vom Dichter selbst erlebten Wirklichkeit kommt. Anstatt idealer und fabelhafter Geschöpfe sollte das Drama die Zeitgenossen in ihrer Kleidung, in ihren Lebensgewohnheiten, ihren Gefühlen, ihrer Sprechweise auf die Bühne bringen. Während man sonst den Heuchler, den Verschwender, den Menschenfeind vorführte, sollte man jetzt die Menschen als Familienvater, Kaufmann, Soldat und Richter schildern, sollte die Pflichten zeigen, die dem Einzelnen seine Lebensstellung auferlegt. Diderot scheint dabei zu vergessen, daß das eigentliche Interesse der dramatischen Handlung aus den Leidenschaften und den Charakteren entspringt. Am meisten eingenommen war er von dem sittlichen Nutzen des Schauspiels. Die wahre Rührung, ein inniges Gefühl für die Schönheit der Tugend, war nach ihm nur durch unmittelbar packende Darstellung der Wirklichkeit zu erzeugen. Aber Diderots Realismus geht nicht so weit, den Rahmen der Einheiten zu zerbrechen: er möchte ihn nur mit einem besseren Inhalt füllen. Die Situationen sollen die Charaktere bestimmen. Die Handlung belebt sich durch möglichst genaue Wiedergabe der einzelnen Umstände, unter denen sie vor sich geht. Die Szene soll wirkliche Bilder aus der Gegenwart darbieten.

Das alles hängt mit dem starken Zug Diderots zur Natürlichkeit zusammen. Es fehlte ihm aber die Begabung, um als Bühnendichter durch eigene Werke seine Lehre siegreich durchzuführen. Diese selbst war im Geiste einer Zeit, die unscheinbare Tugenden und die Reize bürgerlichen und ländlichen Familienlebens der poetischen Verherrlichung wert zu achten begann. Diderot wünschte neben die gespreizte und lebensarme Tragödie das bürgerliche Schauspiel von unmittelbarer sittlicher Wirkung zu stellen. Nach einer Aufführung des „Hausvaters“ (1761) meinte Duclos, drei solche Stücke würden der Tragödie das Lebenslicht ausblasen. In Diderots beiden „häuslichen“ Dramen ist jedoch kein ausgesprochener Charakter, zu wenig dramatische Energie des Stils, zu viel Moral und Gefühl, zu wenig künstlerische Auffassung. Hat sein Gefühlsenthusiasmus Diderot verwehrt, als dramatischer Dichter wahr, natürlich und einfach zu sein? In der That ist in den beiden Stücken alles Manier und Übertreibung, die Personen belästigen uns mit ihrem Tugendgeschwätz und dem Mißbrauch weinerlicher Empfindsamkeit. Schlegel hat recht, wenn er sagt, daß in diesen Stücken der Ursprung vieler Thränenbäche zu erblicken sei, die auch die deutsche Bühne überschwemmt hätten.

Die erfolgreichste Erfüllung der Diderotschen Forderungen war entschieden Michel Jean Sedaines (1719—97) „Philosoph wider Wissen“ (Philosophe sans le savoir, 1765). Sedaine war in seiner Jugend Steinmetz, fand dann aber einen Beschützer, der seine litterarische Begabung entdeckte, und schrieb mit Erfolg für die Komische Oper Texte, die von Monsigny und Grétry komponiert wurden. Der „Philosoph wider Wissen“ ist ein anspruchsloses Schauspiel ohne aufdringliche moralische Tendenz, dem es nicht an ergreifenden und gemütvollen Szenen fehlt.

Vanderk hat seinen Adel abgelegt, um ein armes Mädchen zu heiraten, und ist durch Fleiß ein reicher Handelsherr geworden. Er trifft Vorbereitungen zur Vermählung seiner Tochter, als sein Sohn ihm erzählt, er habe einen jungen Edelmann zum Zweikampf gefordert, weil er sich über den Kaufmannsstand beleidigend geäußert habe. Der Vater gestattet dem Sohne, für seine Ehre in den Kampf zu gehen, es fügt sich jedoch, daß der Vater des Beleidigers dem älteren Vanderk geschäftlich zu Danke verpflichtet wird. Die Nachricht, daß der junge Vanderk im Zweikampf gefallen sei, droht den Freudentag seiner Schwester in einen Tag der Trauer zu wandeln, als der Vater des Beleidigers, der die beiden Gegner miteinander ausgesöhnt hat, den Sohn und mit ihm das Glück in das Haus Vanderks zurückbringt.

Weil man es für ein gefährliches Beispiel hielt, daß in dem Stücke ein Vater seinem Sohne gestattete, sich zu duellieren, wurde der „Philosoph wider Wissen“ beanstandet; aber bei einer Probeaufführung vor einer Polizeikommission vergossen die Frauen der Kommissäre Thränen der Rührung, so daß man alle Bedenken fallen ließ und das Werk am 2. Dezember 1765

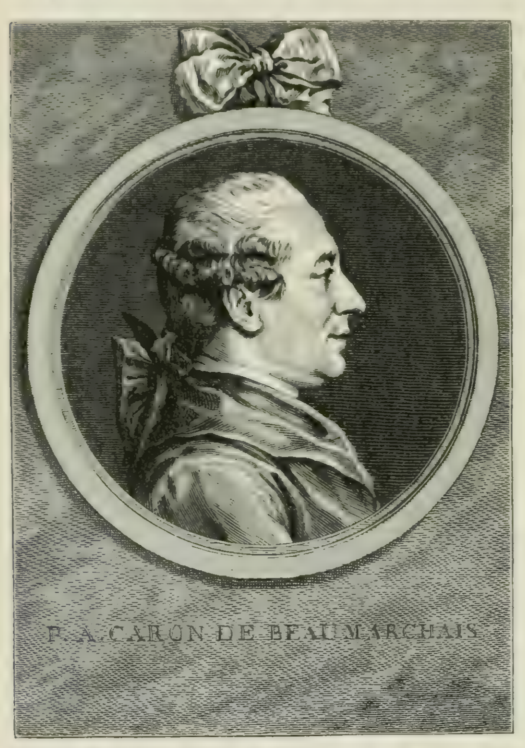
öffentlich und mit großartigem Erfolg aufgeführt wurde; Diderot konnte vor Entzücken und Begeisterung über dieses herrliche Familiengemälde kein Ende finden. Sedaine selbst hat die von ihm beschrittene neue Bahn kaum weiter verfolgt, in vergröbernder Weise versuchte dagegen der Verfasser des „Gemäldes von Paris" (Tableau de Paris, 1783), Sebastien Mercier (1740—1814), die Theorien Diderots auf der Bühne wahr zu machen. Auch er lebt der Überzeugung, daß man bisher die Darstellung der wirklichen Sitten und Lebensgewohnheiten zu sehr vernachlässigt habe. In seinem „Versuch über die dramatische Kunst" (Essai sur l'art dramatique, 1773) reißt er Racine grausam herunter und fordert reine Wahrheit. Er schreibt Volksstücke, worin das Leben der Kleinen und Armen neben dem der Großen und Reichen nicht ohne Rousseausche Voreingenommenheit und in platter und alltäglicher Sprache dargestellt wird. Außer den „Falschen Freunden" (les Faux Amis, 1772) und dem „Richter" (le Juge, 1774) ist der „Karren des Essighändlers" (la Brouette du Vinaigrier, 1775) charakteristisch, der, wie der Verfasser selbst sagt, über „alle Bühnen Europas gerollt ist". Der Naturmensch ist besser als der Kulturmensch, das Volk besser als die Vornehmen, das ist hier der Grundgedanke und später das Leitmotiv des nach der Revolution so ungemein volkstümlichen Melodramas.

Der wohlerzogene Dominik, eines Essighändlers Sohn, ist Kommis beim reichen Kaufmann Delomer, dessen Tochter er liebt. Aber diese gehorcht, obgleich sie Dominiks Neigung erwidert, pflichtgemäß ihrem Vater, der sie für Herrn Jullefort bestimmt hat. Die Zahlungsunfähigkeit eines Hamburger Hauses bringt Delomer in Schwierigkeiten, und der eigennützige Jullefort gibt sofort seinen Anspruch auf Fräulein Delomer auf. Jetzt wirbt der Essighändler für seinen schüchternen Sohn um das junge Mädchen. Delomer ist hierüber erstaunt, aber der Essighändler weist auf sein Faß, das dieses Mal keinen Essig, sondern in Rollen und in sechs Säcken eine bedeutende Summe enthält. Dieser Anblick wirkt überzeugend auf das Herz des Handelsherrn und Vaters. „Verderbliches Metall", ruft der Essighändler aus, „du hast Übel genug in der Welt angerichtet, thu' nun ein einziges Mal etwas Gutes!"

Im ganzen erscheinen die praktischen Erfolge von Diderots Bestrebungen weder sehr groß noch nachhaltig. Zu viel Moral schadet der Kunst. Aber es ist merkwürdig, daß auch ein Schriftsteller, der am wenigsten dazu geboren war, als dramatischer Moralprediger aufgetreten ist: Beaumarchais (s. die Abbildung, S. 580). Pierre Augustin Caron (1732—99), eines Uhrmachers Sohn und selbst ein geschickter Uhrmacher, dem eine sinnreiche Erfindung Zutritt bei Hofe und den Titel eines königlichen Uhrmachers verschafft hatte, spielte zugleich ausgezeichnet Harfe und gewann hierdurch die Gunst der Töchter Ludwigs XV. Als er 1755 die Witwe eines Herrn Franquet heiratete, übernahm er zugleich das kleine Hofamt seines Vorgängers und nannte sich nach einer Besitzung seiner Frau Beaumarchais. Er erwies bei Hofe Paris Duverney einen wichtigen Dienst und wurde von diesem berühmten Finanzmann bei einträglichen Geschäften beteiligt, die ihn auch nach Madrid führten (1764). Dort hatte er zwei Schwestern, deren eine mit dem königlichen Archivar Clavigo verlobt gewesen war. Dieser zog sich aber ohne Grund von ihr zurück; Beaumarchais rächte das Mädchen und zwang Clavigo zum Bekenntnis seiner Schuld. Das „Bruchstück seiner Reise nach Spanien" (Fragment de mon voyage d'Espagne, 1764), ein Teil der vierten Denkschrift Beaumarchais' in der Prozeßsache Goezmann (vgl. S. 580), fiel Goethe in die Hände, der daraus den Stoff zu seinem „Clavigo" schöpfte. Wie Beaumarchais durch ein merkwürdiges Spiel des Zufalls selbst der Held einer bürgerlichen Tragödie geworden ist, so hat er auch die neue dramatische Mode mitgemacht, als er ein „Drama in fünf Akten und in Prosa" (Eugénie, 1767) nebst einer „Abhandlung über die ernste dramatische Gattung" (Essai sur le genre dramatique sérieux) verfaßte. Bei „Eugenie" kann man sowohl an Marie Louise Caron und Clavigo wie an die Geschichte Belflors und Leonorens im „Hinkenden Teufel" denken. In einem zweiten Stücke Beaumarchais', in den „Beiden Freunden,

oder dem Kaufmann von Lyon“ (les Deux Amis, 1770), bildet das Opfer eines Steuerbeamten den Gegenstand der Handlung, der seinen Freund, einen Kaufmann, aus seiner Staatskasse unterstützt, sich selbst aber dadurch bei plötzlich bevorstehender Revision in die größte Gefahr bringt. In seinen alten Jahren endlich ist der Dichter mit seiner „Schuldigen Mutter“ (la Mère coupable, 1792), dem Schlußstück der Figarotrilogie, noch einmal auf das rührselige Drama zurückgekommen.

Nach dem Tode von Paris Duverney hatte Beaumarchais mit dessen Erben einen Prozeß, der zuletzt vor das Pariser Parlament kam. Um den Parlamentsrat Goezmann, den Berichterstatter in seiner Angelegenheit, sprechen zu dürfen, ließ Beaumarchais der Frau Goezmann hundert Louisdor, eine mit Diamanten besetzte Repetieruhr und für den Sekretär noch funfzehn Goldstücke übergeben. Diese Geschenke sollten zurückerstattet werden, wenn der Prozeß verloren gehen würde. Beaumarchais verlor und erhielt seine Geschenke wieder, nur nicht die funfzehn für den Sekretär bestimmten Louisdor. Dies wurde ruchbar, Goezmann mußte, um sich gegen den Verdacht der Bestechlichkeit zu schützen, Beaumarchais als Verleumder verklagen, und dieser brachte die wenig saubere Sache vor die Öffentlichkeit. Das Parlament war verhaßt, weil es an Stelle des alten, wegen seiner Widersetzlichkeit aufgelösten Parlaments getreten war, der Wind der öffentlichen Meinung blies in Beaumarchais' Segel. Dieser gewann mit seinen vier Denkschriften, die ihn zu einem in ganz Europa berühmten Manne machten, für seine Angelegenheit das öffentliche Interesse. Als einfacher, von sittlicher Entrüstung glühender Bürger verteidigte er die Nation gegen die Schäden der französischen Rechtspflege und führte seine Sache so geschickt, mit so viel Witz, Munterkeit, Schärfe und Wärme, daß man die eigentliche Veranlassung des Handels darüber vergaß, Beaumarchais als den Märtyrer einer käuflichen Justiz und den unerschrockenen Vorkämpfer für die Rechte des Bürgertums bewunderte und ihn einen „großen Bürger“ nannte. Das Aufsehen der „Denkschriften“ war so groß, daß von der ersten in wenigen Tagen 10,000 Exemplare abgesetzt wurden, und daß sich der Prozeß mit der zweiten zur „Sache der Nation“ entwickelte. Beaumarchais erzwang sich Gehör, er, „der nichts weiter als ein Bürger“ war: „Ich bin ein Bürger, das heißt, ich bin weder Hofmann, noch Abbé, noch Edelmann, noch Günstling, noch Steuerpächter, nichts von dem, was man heute Macht nennt. Ich bin ein Bürger, das heißt etwas ganz Neues, etwas Unbekanntes, Unerhörtes in Frankreich. Ich bin ein Bürger, das heißt etwas, was ihr seit zweihundert Jahren sein



Pierre Augustin Caron de Beaumarchais. Nach einem Stich von St.-Aubin (Gemälde von Cochin), in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 579.

solltet, und was ihr vielleicht in zwanzig Jahren sein werdet!" Beaumarchais wurde 1774 zur „Blâme", einer Art Aberkennung der bürgerlichen Ehrenrechte verurteilt, aber kaum war das Urteil gesprochen, als er auch schon von allen Seiten mit Beweisen der Teilnahme und Hochachtung überschüttet wurde.

Unterdessen hatte Beaumarchais seinen „Barbier von Sevilla" (le Barbier de Séville, 1772) geschrieben und im Februar 1775 aufführen lassen. Die Bemerkung auf dem Titelblatt des ersten Druckes: „durchgefallen auf der Bühne der französischen Komödie in den Tuilerien", ist eine gegen den Hof gerichtete Bosheit, denn als der Dichter sein Stück von fünf Akten auf vier verkürzt hatte, fehlte ihm der Bühnenerfolg nicht. Beaumarchais war als komischer Dichter zu seiner wahren Natur zurückgekehrt; lustige Laune und ein mehr scharfer als feiner Witz hatten einer scheinbar verbrauchten Handlung den Reiz der Neuheit und Frische verliehen. Denn daß ein junges Mädchen einen flotten Edelmann einem verliebten alten Vormund vorzieht und diesen mit Hilfe eines verschmitzten Bedienten überlistet, war auf dem Theater eine alte Geschichte. Beaumarchais aber prägte die stehenden Figuren in Figaro, dem Barbier, der die Stelle des Bedienten einnimmt, in Doktor Bartolo und in Rosine zu eigenen und neuen Charakteren. Natürlich im Sinne Diderots war diese Komödie nicht: dafür enthielt sie zu viel Geist und spöttische Ironie, wenn auch keine politische und soziale Satire. Beaumarchais selbst bezeichnet in der Vorrede richtig, was in ihr neu war: die Verbindung der alten Heiterkeit mit der Leichtigkeit und dem Geist der modernen Zeit.

Schärfer und ausgiebiger noch kam der „Geist der neuen Zeit" zu Worte in dem zweiten berühmten Lustspiel des Dichters, in „Figaros Hochzeit, oder dem tollen Tage" (le Mariage de Figaro ou la folle journée). Dieses Stück, schon 1781 vollendet, wurde erst im April 1784 öffentlich aufgeführt. Es ist das eigenartigste Werk Beaumarchais', und dennoch ist in ihm viel alte nationale litterarische Überlieferung enthalten. Die ganze Handlung ist der siegreiche Kampf des Kleinen und Schlauen mit dem Großen und Mächtigen. Der Diener streitet diesmal nicht für seinen Herrn gegen einen Anderen, sondern für sich selbst gegen den eigenen Gebieter: Figaro behauptet sein Recht auf Susanne gegen die keine Rücksichten kennende Leichtfertigkeit Almavivas. Die ungemein lebendige, Schlag auf Schlag wirkende Handlung erinnert an die alte spanische und italienische Komödie; Figaro ist die Vollendung, der Arlechin und Scapin, der Jodelet und Maskarill, die letzte Blüte der Bedientengenerationen, die sich in den Komödien seit zwei Jahrhunderten getummelt hatten. Aber Beaumarchais hat aus sich selbst in seinen Figaro eine höhere Bedeutung gelegt. Wenn der Held des Stückes im fünften Akte sein Schicksal erzählt, möchte man an Beaumarchais selbst denken. Der geistvolle, geschmeidige Glücksjäger und Spekulant, der jeder Situation mit guter Laune gewachsen ist, der sich in der Not über sittliche Bedenken leicht hinwegsetzt, der abgefeimte Schelm, der Anwalt der Tugend, des Gefühls und der gekränkten Menschenwürde, ist von ernsthaften Beurteilern wirklich als der Vertreter des dritten Standes gegen den schnöden Übermut der privilegierten Klasse angesehen worden, obgleich er eigentlich nur die geltende soziale Ordnung seiner Zeit und seines Landes benutzt, um sich selbst in die Höhe zu bringen. Die Kritik der öffentlichen Zustände, der Spott über Hof, Adel und Justiz im Munde Figaros gaben der Komödie einen aristophanischen Zug, einen zeitgeschichtlichen Gehalt von um so stärkerer Wirkung, als sie einen grellen Gegensatz zu dem ausgelassenen Intriguenspiel und der abenteuerlustigen Leichtfertigkeit der Komödie bildeten. Insofern nahm „Figaros Hochzeit" Molièresche Überlieferungen wieder auf. Man hat die Komödie die „Revolution in Aktion" genannt. Im Grunde sagt und schildert Beaumarchais

nichts anderes, als was Jahrzehnte vor ihm in allen Tonarten, in Versen und in Prosa, Philosophen, Ökonomisten, Publizisten und Schwärmer verkündet hatten. Aber auf der Bühne erscheint oft neu und kühn, was in den Salons und in Büchern schon hundertmal wiederholt worden ist. Litterarisch bedeutungsvoll ist „Figaros Hochzeit" dadurch, daß sich darin die Intriguen-, Charakter- und Sittenkomödie vereinigten, und daß nach Marivaux' Beispiel den Frauencharakteren mehr Selbständigkeit und größere Initiative verliehen wurde als in der alten Komödie. Von einer ernsthaften sittlichen und politischen Tendenz kann nicht gesprochen werden: es geht alles in Persiflage unter. Das Merkwürdigste an der Komödie ist, wie Beaumarchais ihre Aufführung durchgesetzt hat. Als Madame Campan „Figaros Hochzeit" Ludwig XVI. und seiner Gemahlin Marie Antoinette vorlas, rief der König beim Monolog des fünften Aktes: „Das ist abscheulich! Das wird niemals gespielt werden: die Aufführung des Stückes wäre eine gefährliche Inkonsequenz, wenn man nicht zuvor die Bastille niederreißen wollte." Aber Beaumarchais interessierte die Gesellschaft für sein Stück, der Widerstand Ludwigs XVI. und seines Großsiegelbewahrers wurde gebrochen: die öffentliche Aufführung des Stückes ging am 27. April 1784 von statten, und die Bastille wurde erst fünf Jahre später niedergerissen.

„Toller noch als das Stück", sagte Beaumarchais, „ist sein Erfolg!" In der That ist „Figaros Hochzeit" nach Voltaires „Candide" und Diderots „Rameau" eines der drei Werke voll sprühenden Witzes, scharfer Beobachtung und derber Satire, in denen sich der französische Geist am glänzendsten und lebendigsten in der Darstellung der eigenen Ideen und Stimmungen, der Zustände und Gestalten des Menschenalters vor der großen Staatsumwälzung zusammengefaßt hat. Das Stück, das seinen Urheber zum zweitenmal auf die Höhe litterarischen Ruhmes emporhob, ist aber nicht die Schöpfung eines Schriftstellers von Beruf. Beaumarchais war vor allem ein vielgeschäftiger Abenteurer und unbedenklicher Unternehmer, den der Hunger nach Gold und das Streben nach gesellschaftlicher Geltung beherrschte. Reichtum und Berühmtheit fielen ihm zu, in der Achtung seiner Zeitgenossen vermochte er sich nicht zu behaupten. Als geschäftliche Unternehmungen ihn in einen Flugschriftenstreit mit Mirabeau verwickelten, schlug ihn dieser mit einigen wuchtigen Keulenschlägen zu Boden. Seine Lieferungen für die Amerikaner während ihres Befreiungskampfes hatte Ludwig XVI. Beaumarchais teuer bezahlen müssen, und während der Revolution wurde der Dichter der Regierung durch seine Geschäfte verdächtig. Er floh ins Ausland und lebte eine Zeitlang in großer Not in Hamburg und in Holstein; doch ist er 1796 zu seiner Familie zurückgekommen und in Paris gestorben.

---

4. Die Prosadichtung.

In je reicheren und bunteren Farben die Salonunterhaltung spielte, je vielfältiger die Fragen und Erörterungen wurden, die nicht mehr bloß die lebhafte Teilnahme des Fachmannes, sondern auch des Philosophen, Weltmannes und Bürgers beschäftigten, um so größer wurde das litterarische Übergewicht der Dichtungsart, die, elastisch und wandelungsfähig wie keine andere, nur die Grenzen des geschriebenen Wortes kennt, und die fähig ist, alles in sich aufzunehmen und in bestimmtem Sinne wiederzugeben, was in Sitte und Gesellschaft an Geistesrichtungen, Tagesfragen und Zeitidealen auftaucht. Der Roman beherrscht von jetzt ab die Dichtung, er wirkt seit Rousseaus „Heloise" und Goethes „Werther" am unmittelbarsten und nachhaltigsten auf

die Stimmungen und Lebensanschauungen der Gebildeten ein. Der Herzens- und Familienroman, der in Frankreich durch Prévost und Marivaux begründet worden war, den Rousseau unter der Einwirkung des Engländers Richardson zugleich zur Verbreitung sittlicher Lehren benutzt hatte, findet Nachfolge in der gefühlvollen Darstellung der Schicksale rührender Gestalten aus den mittleren Gesellschaftsschichten und dem Leben der Gegenwart, und derartige Unterhaltungsbücher gehen vielfach aus weiblichen Federn hervor.

Marie Jeanne Riccoboni (Laboras de Mézières, 1713—92) begann, als sie Witwe geworden war, für ihren Lebensunterhalt Romane zu schreiben, in denen sie zuerst, wie in den „Briefen der Fanny Butlerd an Mylord Charles Alfred von Caitombridge" (Lettres de Mistriss Fanny Butlerd, 1757), ihre eigenen Erfahrungen zu einer unglücklich endenden Liebesgeschichte verwertete. Mit Vorliebe schildert diese Schriftstellerin die Lebens- und Liebeskämpfe sich selbst überlassener weiblicher Wesen („Ernestine", 1761, „Milady Catesby", 1758, „Miss Jenny", 1761—64), ehrbarer und zärtlich fühlender Waisen, die nach manchen Irrungen und Schwankungen ihr Lebensglück als Lohn edler und inniger Gefühle davontragen. Frau Riccoboni verlegt ihre Geschichten gern nach England, denn die Engländer standen in dem Rufe, kräftiger und wahrer zu empfinden und freier nach ihrem Gefühle zu handeln als die Glieder der verbildeten heimischen Gesellschaft.

Agnes Isabelle Elisabeth von Charrière (1740—1805) lebte als Gattin eines Waadtländers meist in der romanischen Schweiz (Colombier bei Neuenburg) und schilderte vor allem die Bürger und den kleinen Adel ihrer Heimat. Ihre „Briefe aus Lausanne" (Lettres de Lausanne, 1781), die Fortsetzung hiervon, „Caliste" (1788), und „Der gefühlvolle Gatte" (le Mari sentimental, 1783), sind vortreffliche Gesellschafts- und Sittenbilder und, wie auch das Meisterwerk der Schriftstellerin, die „Neuenburger Briefe" (Lettres neuchâteloises, 1784), durchdrungen von sittlichen Anschauungen, die sich über die „herkömmliche Moral" erheben. In den „Drei Frauen" (Trois Femmes, 1797), vielleicht dem originellsten Werke der Verfasserin, wird der Gedanke durchgeführt, daß auch eine Frau, deren Leben sittlich nicht vorwurfsfrei ist, durch aktive Tugenden Anspruch auf höhere moralische Wertschätzung erlangen kann. Ihre knappe, klare und lebhafte Darstellung verleiht der Frau von Charrière einen Platz unter den Meistern der französischen Prosa ihres Jahrhunderts, aber sie ist auch eine scharfe Beobachterin der Zustände und der Seelenvorgänge; „mit der Kunst des Moralisten, der Schlüsse zieht, vereinigt sie die Kunst des Psychologen, der analysiert" (Rossel). Ihre Werke sind die Vorläufer der späteren raffinierten „psychologischen" Romane (roman d'analyse).

Zu den schreibfertigsten Autoren ihres Zeitalters gehörte Stéphanie Félicité, Gräfin von Genlis (1746—1830). Aufsehen erregte zuerst ihr Erziehungsroman „Adèle et Théodore" (1782), dem die Akademie bei einer Preisverteilung freilich „Emiliens Unterhaltungen" (Conversations d'Emilie, 1774) von Frau von Epinay vorzog. Frau von Genlis verfaßte eine Ergänzung zu ihrem Erstlingswerke in den „Abendunterhaltungen auf dem Schlosse" (Veillées du château ou cours de morale à l'usage des enfants, 1784), worin sie die natürliche Pädagogik einer Mutter darstellt. Nach der Revolution hat sie noch eine große Anzahl von Romanen verfaßt, den Vorzug vor allen ihren Werken verdient aber die kurze Novelle „Mademoiselle de Clermont" (1802). In ihren empfindsamen Romanen hat sie besonders für den Hof Ludwigs XIV. wieder Sympathie und Begeisterung zu erwecken gesucht („Duchesse de la Vallière", „Madame de Maintenon"), zum lebhaften Mißvergnügen des Kaisers Napoleon, wie sie selber sagt.

Vielleicht darf man unter die Herzens- und Sittenromane auch die mit Witz und Behagen verfaßten Schilderungen schlechter Sitten rechnen, wie sie Choderlos de Laclos, Louvet de Couvray, Mercier und Rétif de la Brétonne darboten. Die „Naturalisten" unter diesen Autoren sind Mercier und Rétif; Sébastien Mercier (vgl. S. 579) wegen seines „Gemäldes von Paris" (Tableau de Paris, 1781—89). Ebenso wie Mercier hat Rétif de la Brétonne (1734—1806), der Sohn eines Bauern, mit der vornehmen Welt wenig zu schaffen; um so eifriger beschäftigt er sich in seinen Romanen und Erzählungen (gegen 150 Bände) mit den mittleren und unteren Ständen. Grimm hat ihn den „Rousseau der Gosse" (Rousseau du ruisseau) genannt. In der That verbinden sich in seinen Werken gefühlvolle Anwandlungen mit der Absicht, der Tugend zu dienen, indem er das Laster genau darstellt, um es zu entlarven. In seinen „Zeitgenössinnen" (Contemporaines, 1780—85) taucht die Ahnfrau der „Kameliendame" auf. Rétif besaß Kraft, Erfindungsreichtum und psychologischen Scharfsinn, aber wenig Geschmack und gute Lebensart. So hat er eine Art Naturgeschichte der Gesellschaft unter Ludwig XVI. geschrieben. Er verfaßte Lehren für die Jugend (École de la jeunesse, 1771), für die Väter (École des pères, 1776), für die Frauen in dem Roman „Das Weib als Tochter, Gattin und Mutter" (la femme dans les trois états de fille, d'épouse et de mère, 1773) und für die Junggesellen („Der Vierzigjährige oder das Alter, wo man den Leidenschaften entsagen soll", Le quadragénaire ou l'Age de renoncer aux passions, 1777), und da es diesen Werken nicht an derber und reizender Zukost fehlte, zogen sie zahlreiche Leser an. Für Rétifs Meisterwerk wird „Der verdorbene Bauer" (Le paysan perverti, 1775) angesehen.

Als Sprachkünstler steht der Verfasser eines unsauberen Gegenstückes zu Richardsons „Clarissa Harlowe", Choderlos de La Clos (1741—1803), höher. Seine „Gefährlichen Liebschaften" (Liaisons dangereuses, 1782), wie die „Heloise" in Briefform, erheben den Anspruch, zugleich als schlüpfriger Roman und als Lehrbuch der Moral gewürdigt zu werden. Ein Verführer von Beruf, der Vicomte de Valmont, und seine Vertraute, die Marquise von Merteuil, erzählen einander in umständlichen Episteln wenig erbauliche Anschläge und Vorgänge und verknüpfen damit unendliche Betrachtungen. Den Dienst, den Choderlos der Moral hierdurch zu leisten glaubt, „sieht er in der Entschleierung der Mittel, deren sich Menschen von verderbten Sitten bedienen, um die zu verführen, deren Sitten gut sind". Mehr Beifall als Choderlos fand Louvet de Couvray (1760—97) mit seinem „Chevalier de Faublas" (1787), der ohne moralische Betrachtungen und psychologische Feinheit die einförmigen und leichtfertigen Liebesabenteuer eines jungen adligen Burschen in der französischen Hauptstadt schildert.

Sinn für abenteuerliche Romantik, für das Wunderbare und Märchenhafte spricht sich in den Dichtungen Jacques Cazottes (1720—92) aus, der in seinem Alter, einem mystischen Drange folgend, Mitglied der Gesellschaft der Martinisten wurde und auf dem Schafott endete. Die gruselige Romanze „Mitten im Ardennenwalde" (Tout au beau milieu des Ardennes, 1751) verschaffte ihm als Wiegenlied des Herzogs von Burgund schon einen Ruf, bevor er mit seinen anmutigen Erzählungen „Ollivier" (1762), einem Rittergedicht, dem „Verliebten Teufel" (le Diable amoureux, 1772) und dem „Lord aus dem Stegreif" (le Lord impromptu, 1771) hervorgetreten war. Cazotte hat als Fortsetzung zu „Tausendundeiner Nacht" auch „Arabische Märchen" (Contes arabes) geschrieben, die sich im 37.—40. Bande des „Cabinet des fées" (1785—89) finden.

Der Idealismus, der einen schönen Zustand in ferner und entlegener Zeit aufsucht, trieb in der Litteratur des empfindsamen Zeitalters neue Blüten und ließ die guten alten Ritterzeiten

und die glückliche Unschuld des Hirtenlebens zu einem willkommenen Spielraum der Dichterphantasie werden. Die alten **Ritterromane** erneuerte **Louis Elisabeth, Graf von Tressan** (1705—93), einst Großmarschall des Königs Stanislaus. Seine „Allgemeine Romanbibliothek" (Bibliothèque universelle des Romans. 1775—89) und seine „Auszüge aus Ritterromanen" (Corps d'extraits de romans de chevalerie. 1782, 4 Bände) gruben genug alten Unterhaltungsstoff aus, den auch Wieland in einzelnen kleineren Verserzählungen („Geron der Adlige") und im „Oberon" verwertet hat. Die **Hirtenpoesie** hielt aus der Schweiz ihren Einzug. Rousseau hatte schon vorgearbeitet, und **Michael Huber** (1727—1804) übertrug jetzt den „Tod Abels" von Geßner und dann dessen „Idyllen" (1762) und „Neue Idyllen" (1772) für die sentimentalen Feinschmecker der Pariser Gesellschaft. Eine Frische und bezaubernde Zartheit des Kolorits, eine so geistvolle und feinsinnige Pinselführung, eine so ausnehmende Sensibilität zeichneten diese Dichtungen aus, daß man ihre Grazie, ihren Zauber, ihre Ehrbarkeit nicht genug rühmen konnte. **Nicolas Léonard** (1744—93) versuchte es („Idylles morales", 1766), Geßner nachzuthun; selbständiger folgte dem Meister der Dragonerhauptmann **Jean Pierre de Florian** (1755—94) in den Hain der Schäferdichtung. Geßner hatte in Situationen, Gesprächen, Betrachtungen einzelne Vorgänge aus dem Leben eines in idealer Natur und Einfachheit lebenden Hirtenvölkchens gezeichnet, Florian führte den Genießenden in längeren Erzählungen, wie „Galatée" (1783, nach Cervantes) und „Estelle" (1788), durch eine lachende Landschaft von Wiesen, Bächen, Hügeln und Wäldern, aber die Reinheit und Gewähltheit der Sprache diente nur einer faden Weichlichkeit der Gefühle und Gedanken. Florian schrieb auch Romane in poetischer Prosa von historisch-politischer Tendenz, eine Nachahmung von Fénelons „Telemach" („Numa Pompilius", 1786), die Marie Antoinette eine „Milchsuppe" genannt haben soll, und einen Ritterroman „Gonzalve de Cordoue" (1791).

Ein gefälliges und vom Glück begünstigtes Talent besaß **Jean François Marmontel** (1723—99). Er kam 1743 mit Empfehlungen Voltaires nach Paris, hatte Erfolg mit einigen seiner Trauerspiele und erhielt 1758 die Redaktion des „Mercure", die er indessen wieder verlor, als er wegen einer Satire auf den Herzog von Aumont einige Zeit in der Bastille gesessen hatte. Seine „Moralischen Erzählungen" (Contes moraux, 1761—86) sind nicht im Goetheschen Sinne moralisch, indem sie uns zeigen, „daß der Mensch in sich eine Kraft habe, aus Überzeugung eines Besseren selbst gegen seine Neigung zu handeln", sondern sie nennen sich so, weil sie den Beweis führen, daß der Mensch nicht über seine Natur hinweg kann. In einer Reihe novellistisch behandelter Episoden schildert der Verfasser die lächerliche Einbildung solcher Menschen, die nur um ihrer selbst willen geliebt zu werden glauben („Alcibiade"), die Thorheit solcher, die durch eigene Kraft meinen eine Frau zur Vernunft bringen zu können („Soliman II."), die Selbsttäuschungen der Liebe („Scrupule"); oder er stellt Charakterbilder hin, wie den „Eingebildeten Philosophen" (le Philosophe soi-disant), den „Kenner" (le Connaisseur), die „Tugendhafte Frau" (la Femme comme il y en a peu), gibt Sittenschilderungen, erzählt rührende Situationen und entwirft anziehende Gemälde aus der Natur („Lausus et Lydie", „Die Alpenhirtin" [la Bergère aux Alpes], „Annette et Lubin"). Diese Geschichten sind vielfach für die Bühne bearbeitet worden. Der größte litterarische Triumph Marmontels war aber sein philosophischer Roman „Belisar, der im Unglück große Mann" (Bélisaire, 1767).

Die Geschichte selbst ist äußerst dürftig. Belisar ist geblendet und vom Hofe verbannt worden; während er nach seinem Familienschlosse wandert, erlebt er allerlei Abenteuer. Er kehrt in einem Hause ein, wo er sich mit jungen Leuten über Politik unterhält und die uneigennützige Aufopferung für den Staat als die Grundlage jeder soldatischen Tugend predigt. Dann wird ihm Gelegenheit geboten, sich am

Kaiser zu rächen; aber er verzichtet auf diese Möglichkeit. Auf seinem Schlosse besuchen ihn abends Tiberius und Justinian; Belisar hält ihnen Vorträge über den Adel, die Könige und die Regierung, über Politik, Finanzen, über Tugend und Wahrheit, Glaube und Duldung. Das 15. Kapitel (von der Toleranz) ist das Hauptstück.

Der Roman ist wertlos und ohne geschichtliche Wahrheit, ein Lehrbuch von Gemeinplätzen; der Verfasser selbst aber hielt ihn für äußerst wichtig. Diderot war mit dem moralischen Teil sehr zufrieden, und es fehlte nicht an der Zustimmung der „Souveräne Europas“ und „der aufgeklärtesten und weisesten Männer“ der Zeit. Katharina II. ließ das Buch ins Russische übersetzen, und sogar in dem katholischen Österreich wurde es gedruckt. Regierung und Parlament nahmen an „Belisar“ keinen Anstoß; aber der Erzbischof von Paris erließ gegen ihn einen Hirtenbrief, und die Sorbonne fand siebenunddreißig gottlose, irrtümliche, Ketzerei atmende Sätze darin.

Marmontel hat später, als Mitglied des „Rates der Alten“ (April 1797), dem Grundsatz unbedingter Duldung treu, volle Kultusfreiheit des katholischen Glaubens beantragt. In seinen „Incas“ (1777) ist der tugendhafte Peruaner Las Casas der Held, der die Religion der Menschlichkeit gegen den Fanatismus der spanischen Eindringlinge verteidigt. Ein liebenswürdiges Buch, das Marmontel einige Jahre vor seinem Tode geschrieben hat, sind die „Erinnerungen eines Vaters zur Belehrung seiner Kinder“ (Mémoires d'un Père pour servir à l'instruction de ses enfants), die anziehende Darstellung eines glücklichen Lebensganges und der Pariser Gesellschaft, in der der Verfasser seit 1745 lebte. Der glückliche Optimismus und die liebenswürdige Schmiegsamkeit des Erzählers verleihen gerade der Schilderung jener Epoche eine ihrem Gegenstand entsprechende rosige Färbung.

Läßt sich schon bei Florian und Marmontel, wie in allen erzählenden Werken seit 1760, der Einfluß Rousseaus erkennen, so tritt dessen Einwirkung ganz entschieden hervor bei Bernardin de Saint-Pierre (1737—1814), den man mit Recht Rousseaus Schüler und Nachfolger nennt. Er war, nicht ohne Anspruch auf vornehme Abstammung, in kleinbürgerlichen Verhältnissen aufgewachsen. Als er seiner Stellung in dem neugebildeten Ingenieurkorps verlustig gegangen war, suchte er sein Glück im Auslande. Da es ihm in Rußland nicht glückte, ging er 1764 nach Warschau, sein Gönner, der General von Mercy, konnte ihm aber auch hier keine Versorgung verschaffen, die ihm genügte: menschenfeindlich und melancholisch kehrte er 1766 nach Frankreich zurück. Nachdem er als Capitaine-Ingenieur auf Ile de France gewesen war, gab er 1773 in einigen lebensvollen Skizzen in der „Reise nach Ile de France“ (Voyage à l'Isle de France) die ersten Proben seiner Begabung als darstellender Schriftsteller, aber es regte sich hier noch keine Begeisterung für die landschaftlichen Schönheiten der Tropenwelt. Während mancherlei fehlschlagender Versuche, behaglich und sicher versorgt zu werden, lernte Bernardin Rousseau kennen. Beide wurden Freunde, Bernardin meinte wie Rousseau, ein Recht zu haben, der Menschheit grollen zu dürfen, und machte die Anschauungen des Genfer Philosophen von Gott und Welt zu seinen eigenen. Jetzt endlich findet er seinen Beruf: „er schöpft Wasser aus seinem eigenen Brunnen“. Sechs Jahre lang macht er Aufzeichnungen in der Hoffnung, „unter viel Sand einige Goldkörner zu bringen“: er arbeitet an seinen „Naturstudien“ (Études de la Nature, 1783—88, 4 Bde.). Das Werk zerfällt nach Ursprung und Absicht in zwei Teile. Ein Gedanke verleiht dem ersten Teil inneren Zusammenhang: die Rechtfertigung der Vorsehung gegen die Einwendungen der Gottesleugner durch den Nachweis der causes finales, die Verteidigung der Ordnung und Harmonie in der Natur gegen die Anhänger der Meinung, es herrsche nur noch Unordnung und Zerfall. Die Natur ist überall schön. Er hat es erkannt: „die unbegreiflich hohen Werke sind herrlich wie am ersten Tag“. Nicht die

berühmten großartigen Landschaften, sondern die scheinbar reizlosen Gegenden, die Heide, der Meeresstrand, eine Flußmündung, bieten dem gefühlvollen und nachdenklichen Betrachter reiche Genüsse. Schon Rousseau hatte gelehrt, daß die Natur die Quelle unserer Freuden sei, die Quelle unserer Leiden dagegen die Gesellschaft. Saint-Pierre führt denselben Gegensatz in der Schilderung der unbeseelten Natur durch und will daraus einen sittlichen Gewinn und einen Maßstab für die Beurteilung der Einrichtungen des menschlichen Zusammenlebens herleiten. Der Schönheit, der Zweckmäßigkeit und Harmonie der Natur stehen die Widersprüche, Mißbräuche und Unordnungen gegenüber, die das sittliche Gefühl und den Schönheitssinn in Erziehung, Staatsordnung und gesellschaftlicher Sitte verletzen. Bernardins künstlerische und moralische Naturbetrachtung stärkt ihn in seinem Glauben an einen göttlichen Urheber all dieser Schönheit, der über der Welt wirkt und schafft und zum Besten des Menschen alles zweckmäßig eingerichtet hat; „denn für den Menschen hat der Schöpfer die Erde mit Pflanzen bekleidet, und es gibt keine einzige, die nicht für seinen Gebrauch benutzt werden kann“. Aber der Versuch, die Sittenlehre auf die Gesetze der unbeseelten Natur zu gründen, mußte fehlschlagen. Liebe zur Natur und eine Beobachtung, die auch das Kleinste und Unscheinbarste andächtig bewundert, führten Bernardin nicht etwa zu einer wissenschaftlichen Betrachtung des Gegenstandes: diese wußte er nicht zu rühmen. Er begnügte sich damit, das, was er gesehen hatte, im einzelnen liebevoll zu beschreiben und die Wirkungen der Natureindrücke auf seine Seele darzustellen. Seine Theorien sind wertlos; die Unmittelbarkeit und Frische seiner Schilderungen machen den Wert des Buches aus. Bernardin hat die Sprache durch eine Fülle von Ausdrücken, die der klassischen Prosa fremd geblieben waren, bereichert, und der Reiz seiner Sprache wie seiner gefühlssatten Naturschilderungen hat auf die Zeitgenossen so unmittelbar gewirkt, daß er mit einem Schlage berühmt und ein Liebling der Gesellschaft wurde; besonders als im vierten Bande der „Studien“ (1788) die Erzählung „Paul et Virginie“ erschien.

Dieser kleine Roman zeigt auf einer Insel des Indischen Ozeans zwei vom Schicksal heimgesuchte Frauen in einem abgelegenen Thale mit ihren Kindern Paul und Virginia. In Unschuld und ohne Ansprüche wachsen die Kinder im Schoße der Natur auf. Gerade als mit den Jahren ihre gegenseitige Zuneigung zur Liebe geworden ist, wird Virginia von ihrer Mutter nach Frankreich zu begüterten Verwandten geschickt, damit diese für die Zukunft des Mädchens sorgen. Virginia fühlt sich jedoch unglücklich in der vornehmen und üppigen Gesellschaft, die sie in ihrem Geburtsland umgibt. Sie kehrt nach der Insel zu ihrer Mutter und zu Paul zurück, die sie mit Entzücken und Ungeduld erwarten. Aber das Schiff, das Virginia bringt, scheitert auf der Reede, im Angesichte Pauls. Virginia hätte von einem Matrosen vom Wrack des Schiffes schwimmend gerettet werden können; aber sie konnte sich nicht entschließen, vorher ihre Kleider abzulegen: mit den Trümmern des Schiffes wird sie leblos ans Land gespült. Paul überlebt seinen Schmerz nicht lange. Ein hochbetagter Freund der Verstorbenen und Zeuge des Unglücks erzählt dem Dichter die ganze Begebenheit.

In dieser Südseegeschichte schildert Bernardin einen Traum menschlichen Glückes, der mit seinen Helden dahinstirbt, als die Ansprüche der Kultur und des Herkommens mit feindlicher Gewalt eingreifen. „Paul und Virginie“ ist eine Idylle ohne klassische Erinnerungen und Umhüllungen; und während sonst die Idylle dadurch wahrscheinlich wurde, daß man die Handlung in zeitliche und örtliche Ferne rückte, ist sie hier auf einen wirklichen Schauplatz und in eine bestimmte, der Gegenwart nahe Zeit verlegt. Die Berührung mit den Verhältnissen der lebendigen Kulturwelt und ihren Forderungen bringt einen tragischen Konflikt hinein, und in diesem Konflikt ist zugleich die moralische Absicht des Dichters ausgesprochen. Der Mensch ist glücklich, solange er in Übereinstimmung mit der Natur und der Tugend lebt. „Wenn die Schatten der Abgeschiedenen“, sagt der Alte am Ende seines rührenden Berichtes, „noch an dem, was hier

auf Erden vorgeht, teilnehmen, so irren sie sicherlich gern unter dem Strohdache umher, das die arbeitsame Tugend bewohnt, um die mit ihrem Lose unzufriedene Tugend zu trösten, um in den jungen Herzen eine dauernde Liebesglut, den Geschmack an den natürlichen Gütern, die Liebe zur Arbeit und die Furcht vor dem Reichtum zu nähren.“ Auch in der Vorrede sagt der Dichter, daß er beabsichtigt habe, „mehrere bedeutende Wahrheiten der Überzeugung einzuprägen, unter anderen die, daß unser Glück in einem der Natur und der Tugend gemäßen Leben bestehe“. Was ist aber Tugend? „Tugend ist Selbstüberwindung für das Wohl anderer, mit der Absicht, nur Gott zu gefallen.“ So verbindet sich die Ausführung des poetischen Gedankens mit der sittlichen Tendenz und der Kritik der in der Kulturwelt heimischen Zustände. Es wird das Glück der Gleichheit gepriesen, die grausamen Vorurteile Europas werden verurteilt, es wird das Lob der Landwirtschaft gesungen, die natürliche Erziehung empfohlen und die Bildung mit Geringschätzung behandelt. Saint-Pierre widerspricht sich aber, wenn er in der Trostrede des Alten in die pessimistisch christliche Auffassung gerät, daß die Erde ein Jammerthal sei. Entschieden herrscht dabei der Gedanke vor, daß unsere Kultur die Erde zu diesem Jammerthal gemacht habe, nur verquicken sich bei Bernardin die Ideen der Aufklärung und der Empfindsamkeit mit christlichen, katholischen Anschauungen, die optimistische Auffassung des glücklichen Naturzustandes mit der pessimistischen, daß der Mensch zum Leiden geboren sei: ewig ist nur der glückliche Zustand im Jenseits; Marguerite, die Bäuerin, verscheidet mit den Worten: „Sterben ist das höchste Gut, Leben nur ein Kampf oder eine Strafe.“ Die jungfräuliche Virginie, die ihre Pflichten gegen die Lebenden über den strengsten Forderungen jungfräulicher Ehre vergißt, ist mehr eine katholische Heldin, mehr eine Märtyrerin als ein Naturkind. Trotzdem hat die Idylle nichts Abgestandenes, weil die Erzählung, die Charaktere, die Schilderungen den Stempel der Wahrheit tragen, und weil in ihr eine Empfindung geweckt wird, die in der Brust jedes Gebildeten schlummert, jenes Gefühl, das den Sklaven der Kultur mit wehmütiger Sehnsucht erfüllt, wenn in ihm die Vorstellung eines freien und einfachen Lebens unter guten Menschen in schöner Naturumgebung lebendig wird. Durch die Übereinstimmung von Erzählung und Schilderung, von Schauplatz und Handlung hat Saint-Pierre diese Vorstellung verwirklicht, er hat die natürliche Landschaft in Beziehung zu den Menschen gesetzt, sie menschlich beseelt. Selbst Rousseau, der Erwecker des Naturgefühls, hat im Vergleich mit Bernardin noch blasse, unbestimmte und zu allgemein gehaltene landschaftliche Gemälde geboten. Der glückliche Gedanke, seine Idylle in eine tropische Umgebung zu verlegen, gestattete dem Dichter freilich, die Anwendung glühenderer Farben, stärkerer Effekte und zahlreicherer Einzelzüge zu wagen, als ihm bei Schilderung einer heimischen Landschaft damals zugestanden worden wäre.

Mit seinen späteren Erzählungen hatte Bernardin wenig Glück; besonders die „Indische Hütte“ (la Chaumière indienne) war zu sehr Tendenzschrift und Satire auf die Kultur. Aber der litterarische Erfolg seiner ersten Idylle brachte dem Dichter Ehren und Wohlstand. Als er nach dem Tode seiner ersten Frau als Dreiundsechzigjähriger aus dem bewundernden Kreise, der ihn umgab, ein junges Mädchen heimgeführt hatte, überließ er sich in der genußreichen Zurückgezogenheit zu Eragny an der Oise den Naturbetrachtungen, die in den „Harmonien“ (Harmonies de la Nature, 1814, 3 Bände) niedergelegt sind. Sein begeisterter und dankbarer Schüler, Aimé-Martin, schrieb nach seinem Tode seine Biographie (1816), gab seine Werke heraus (Romans, contes, opuscules, 1834) und heiratete seine Witwe.

Fast gleichzeitig mit Saint-Pierre hat der Abbé Jean Jacques Barthélemy (1716 bis 1795) kurz vor Ausbruch der Revolution einen Erfolg davongetragen, der den von „Paul

und Virginie“ fast erreichte. Er begleitete 1755 den französischen Gesandten Choiseul de Stainville nach Rom; fleißig sammelnd und von dem Bedürfnis durchdrungen, die antike Kultur in ihrer Gesamtheit zu erfassen, kam er, zugleich von Wielands Roman „Agathon“ beeinflußt, zu dem Entschluß, Griechenland von einem Skythen, der das Land in der Zeit Philipps von Makedonien aufsucht, schildern zu lassen. Nach langer, gründlicher Vorbereitung erschien „Die Reise des jungen Anacharsis in Griechenland während der Mitte des vierten Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung“ (Voyage du jeune Anacharsis en Grèce dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire, 1788, 7 Bände), kurz vor dem Zusammentritt der Generalstände und vor der Schrift des Abbé Siéyès über den dritten Stand. Barthélemy wünschte, daß sein Werk „still in die Welt hineinglitte“, aber der gebildete junge Skythe machte in Paris ebensoviel von sich reden wie die lieblichen Kinder Paul und Virginie. Diese Reise war kein Roman, sondern eine Schilderung, in der die Gelehrsamkeit, das archäologische Wissen die schöpferische Einbildungskraft am Gängelbande führten. Alles, was man von den Sitten, Künsten, Gebräuchen und von der Geschichte der alten Griechen wissen konnte, war hier in der Form eines Reiseberichts dargestellt: das Verfahren, das Barthélemy anwandte, war gewissermaßen eine Umkehrung desjenigen Montesquieus in den „Persischen Briefen“. Die Franzosen wußten es dem Abbé Dank, daß er die liebenswürdigen Athener ihnen so ähnlich geschildert hatte. Man dachte an Paris und seine Bewohner, wenn der Verfasser die Athener ein „bis zum Übermaß spottlustiges Volk“ nennt, ihnen Bosheit, aber nur Bosheit aus Leichtfertigkeit, zuschreibt oder die „Gefälligkeit ihres Benehmens“ rühmt.

Vielleicht kein Werk hat den Geschmack für das Altertum, der zu einer Mode wurde, so befördert und genährt wie das Buch Barthélemys. Das Griechentum ist hier insofern echt, als die Darstellung ein ungemein fleißig zusammengesetztes Mosaik von einzelnen Nachrichten ist, die Barthélemy aus den von ihm selbst gründlich gelesenen griechischen Schriftstellern geschöpft hat. Aber die Verschiedenartigkeit der Einzelheiten ist durch die einförmige Gleichmäßigkeit der Schilderung ausgeglichen. Barthélemy wollte in seinem Buche nicht Montesquieu nachahmen. Ihm liegen die Analogien des griechischen Altertums mit den Sitten und dem Leben der „guten Gesellschaft“ seiner Zeit am Herzen. Er besitzt kein besonderes Darstellungstalent. Er schreibt durchweg ansprechend, bisweilen gefühlvoll und warm, aber alles ist mehr ersonnen als innerlich erlebt und selbst geschaut.

5. Die didaktische, satirische und lyrische Dichtung.

Rousseau hatte das Naturevangelium nicht vergebens gepredigt; auch die Dichter gehen jetzt aufs Land hinaus, betrachten die Natur mit gefühlvoller Teilnahme und fassen die poetischen Anschauungen und moralischen Lehren, die sie auf diese Weise gewinnen, in Alexandriner; es kommt eine Belehrung mit Unterhaltung vermischende beschreibende Naturdichtung auf. Die „Vier Jahreszeiten“ (les Quatre Saisons, 1769) von Charles François de Saint-Lambert (1719—1803), dem einstigen Verehrer von Voltaires Freundin (vgl. S. 534), fanden in dem Kreise Diderots, dem der Dichter seit 1757 angehörte, viel Beifall, um so mehr, als hier nicht bloß der verständige Naturgenuß, sondern auch die Grundsätze philosophischer Aufklärung in Versen redeten. Den vollendeten klassischen Ausdruck erhielt aber diese Art von Poesie erst durch den Abbé Jacques Delille (1738—1813), den fruchtbaren Nachahmer Virgils.

Als man in Salons und Kaffeehäusern, in Büchern und Flugschriften die moralische und ökonomische Wichtigkeit des Landbaus so nachdrücklich hervorhob, war ein Gedicht über den Landbau willkommen: Delille übersetzte Virgils „Georgica" mit ungemeiner Genauigkeit, Sorgfalt und Glätte in französische Alexandriner, und unzählige Male in den Salons vorgetragen, fanden die „Georgiques" (1769) begeisterte Aufnahme. Delille gehörte in den vornehmen Kreis der Vaudreuil, Ligne, Boufflers, Narbonne und Ségur, aber sein Steckenpferd blieb das „Land". So entstanden die „Gärten, oder die Kunst, die Landschaften zu verschönern" (Les Jardins ou l'Art d'embellir les paysages, 1782), worin die Gärten der Reichen mit ihren Blumen, Tempeln, Ruinen und Anlagen artig beschrieben werden. Der Einfluß der „Garten- und Landdichter Englands", der Thomson, Gray, Akenside, Goldsmith und Darwin, ist auch hier unverkennbar. Zwanzig Jahre lang hat Delille an seinem 1795 in Basel vollendeten „Landmann" (l'Homme des champs) gearbeitet. Man hat diese Dichtung Virgils „Landbau" an die Seite gestellt, aber Delilles Begeisterung für das Landleben ist etwas erkünstelt, seine Verse sind kokett und niedlich, aber „er schaut sich die Felder durch seine Lorgnette und durch die Fenster eines Schlosses an" (Sainte-Beuve). Er war ein „hübscher Kleinigkeitskrämer", der bis an sein Lebensende die schlechte Methode befolgte, jeden Tag eine bestimmte Anzahl von Versen zu machen, und der den Frühling und die Natur in seiner Studierstube besang. Delille blieb zeitlebens ein ruhmvoller, mit Ehrfurcht behandelter Dichter; seine Werke waren in Frankreich in allen Familien verbreitet, weil man darin in einer leichtverständlichen und ansprechenden Form alles fand, was man gern lernte oder sich in die Erinnerung zurückrief: klassische Anspielungen, romantische Episoden, historische Namen, Anekdoten, Beschreibungen von Spielen und physikalischen Versuchen. In seinem Alter wurde Delille der schwermütige Dichter der Vergangenheit, des Leidens und des Mitleids (le Malheur et la Pitié, 1803).

Mit der fortschreitenden Ausbildung und Verfeinerung des geselligen Lebens steigerte sich auch die dem französischen Geiste eigene Fähigkeit und Neigung, an Menschen und Dingen das Auffallende und Lächerliche schnell zu entdecken und treffend auszusprechen; witzige Schlagwörter, launiger Spott und der versteckte Hohn der Persiflage durchdrangen die von der Gesellschaft gänzlich abhängige Litteratur, so daß der satirische Geist, der sich überall, in Romanen, epischen und didaktischen Gedichten, in Episteln und Komödien, in Abhandlungen und Laienpredigten äußern durfte, der besonderen litterarischen Form, die der französische Klassizismus nach dem Muster der Römer für ihn geschaffen hatte, nicht mehr bedurfte. Voltaire, der fruchtbarste und unermüdlichste Spötter des Jahrhunderts, hat nur wenig eigentliche „Satiren" geschrieben; für seine persönlichen Auseinandersetzungen mit La Motte (Bourbier), J. B. Rousseau (Crépinade), Le Franc de Pompignan (le pauvre diable) und anderen Gegnern bevorzugte er den Vers der komischen Erzählung, den Zehnsilbler, und gefiel er sich in einer scherzhaft altertümelnden (marotischen) und freien Ausdrucksweise, die von der etwas feierlichen Heiterkeit und der sorgfältig behandelten Sprachform der Boileauschen Satire bedeutend abwich. Aber in den Händen talentvoller junger Männer wurde diese zu einer Waffe des Angriffs auf die Philosophen und die zersetzenden Wirkungen der Aufklärung. Jean Marie Clément (1742—1812) und Joseph Laurent Gilbert (1751—80), der außer seinen Satiren auch Oden gedichtet hat, schwimmen wider den Strom; Clément schreibt seine Satire „gegen die falsche Philosophie" (Contre la fausse Philosophie. 1778), Gilbert eine feurige Sittenpredigt über „das achtzehnte Jahrhundert" (Le Dix-huitième Siècle, 1775), die er Fréron, dem alten Gegner Voltaires, widmet.

Die Philosophen erscheinen Gilbert als Ungeheuer, als mark- und kraftlose Tugendprediger:

„Ha! Welche Zeit war reicher je an Lastern,
Welch rohes Alter je an schönen Thaten
So arm wie dies Jahrhundert der Vernunft,
Wo eine Schar Sophisten uns mit Eifer
Im Kanzelstil durch Sittenschriften langweilt,
Selbst in „Pucelle“ Moral gepredigt wird?“

Das Verderben ergreift immer größere Kreise; einsam weint in öden Tempeln die Religion, ein galanter Priester macht Gott, der ihn ernährt, den Prozeß.

Mit dem Inhalt dieser Satire steht Gilberts Ode auf das kirchliche Jubeljahr (le Jubilé. 1775) in Widerspruch.

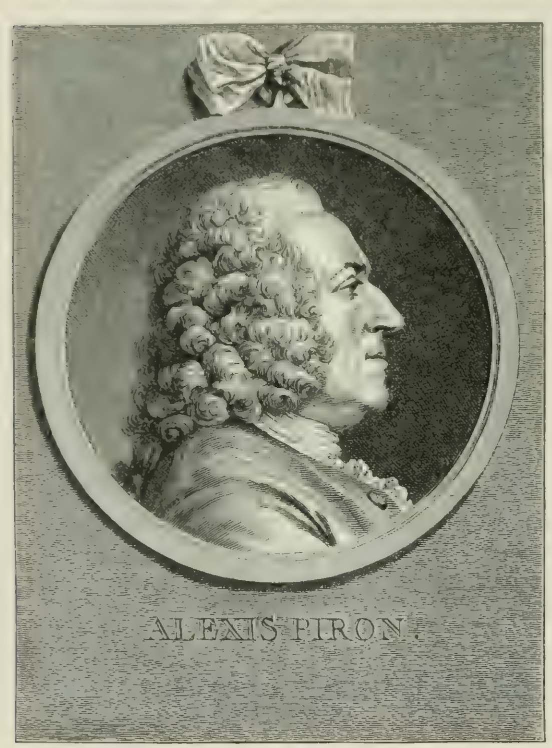
Da wurden nach dem Zeugnis des Dichters die Tempel für den Andrang der Gläubigen zu eng, und „die entthronte Gottlosigkeit sucht, wo ihr Reich einst war, und findet's nimmer“. Gilbert setzte seinen Gegnern, die ihm auch die Antwort nicht schuldig blieben, zu: er täusche sich nicht über seine Fähigkeit, ihren Götzendienst zu vernichten; denn er habe für sich die Autorität der unsterblichen Toten, der allgemeinen Fackelträger der Völker; sie seien seine ersten Lehrer, mit ihren Augen sehe und beurteile er die Zeitgenossen.

Diese mit Kraft und Feuer herausgeschleuderten Verse machten Eindruck und nahmen die tonangebenden Größen gegen den Dichter ein; dafür fand Gilbert Schutz im entgegengesetzten Lager, beim Erzbischof von Paris und beim Prinzen Salm-Salm. Aber er starb schon am 12. November 1780 an den Folgen eines Sturzes mit dem Pferde; daß er im Hospital in Elend verkommen sei, ist eine Fabel.

Jene Art der Satire, die wie ein Nachhall wirklicher Tafelreden und witziger Wortkämpfe in kurzer poetischer Fassung als Epigramm weiterklingt und fortlebt, ist von J. B. Rousseau an bis auf P. Lebrun die beliebteste Waffe witziger Bosheit in den persönlichen Scharmützeln der litterarischen und gesellschaftlichen Nebenbuhler geblieben. Auf diesem Gebiete galt Alexis Piron (vgl. S. 518; s. die Abbildung, S. 592) seiner Zeit als der unübertroffene Meister. Neben dem gesprochenen Worte verliehen auch das Vaudeville und das Lied (Chanson) epigrammatischen Stachel- und Hohnreden Flügel. Durch Charles Simon Favarts (1712—1792) mit echt französischer Heiterkeit gewürzte Schilderungen ländlicher Liebe (Annette et Lubin. 1752) trat das volkstümliche Singspiel in seine Glanzzeit ein. Auch Joseph Vadé (1719—57), der „Corneille der Hallen“, der seine Vaudevilles und Lieder zum Teil in der urwüchsigen Sprache des gewöhnlichen Volkes schrieb, gehörte zu den erfolgreichsten Liederdichtern seiner Zeit. Doch übertraf ihn Pirons Freund Charles Collé (1709—1783), dessen patriotisches Gelegenheitsstück „Der Jagdausflug Heinrichs IV.“ (la Partie de chasse de Henri IV, 1774) in Deutschland in Weißes Bearbeitung („Die Jagd“) sehr beliebt wurde, als übermütiger und zuweilen zügellos heiterer Sänger der Liebe und des Weines sowie mit seinen Kouplets über Tagesereignisse. Allmählich trat das volkstümliche Lied, Vaudeville oder Chanson, gegen die Parodien der italienischen Arien zurück, und das Singspiel erhielt eine selbständige Musik, als Komponisten wie Duni, Philidor und Grétry ihm ihr Talent widmeten. Es wurde zur komischen Oper und trug einen Welterfolg davon, als der wackere Sedaine (vgl. S. 578) mit seiner treuherzigen Darstellung der einfachen Sitten der Handwerker und Bauern den musikalischen Bearbeitern dankbare Vorwürfe darbot („Blaise le savetier“. Blaise der Schuhflicker, 1759, „le Roi et le Fermier“. König und Bauer, 1761, „Rose et Colas“. 1764, „le Déserteur“. 1769).

Zweifellos hat sich der lyrische Geist in den letzten Jahrzehnten der alten Monarchie auf diesem Gebiete viel ungezwungener und ursprünglicher offenbart als in den liederartigen und elegischen Hervorbringungen der vornehmeren Gesellschaftsdichter, die ihre leichten Verse galant, spöttisch und gefühlvoll in den Tönen weitererklingen ließen, die schon Voltaire angeschlagen hatte. Der auf dem Boden der heimischen Gesellschaft sprossende Witz, die zierliche Artigkeit

und raffinierte Lüsternheit dieser Rokokodichter ließen sich aber auch von der Liebesdichtung der Römer und Griechen befruchten und kräftigen, und so gab es eine Anzahl Dichter, die man mit dem Namen des französischen Tibull, Catull, Horaz oder Anakreon beehrte. Zu der Schar dieser in Dichtung und Leben nur dem Genuß frönenden Poeten gehört Piron als Anakreontiker, François Joachim Bernis (1715—94), der spätere Kardinal und galante Dichter der „Vier Jahreszeiten" (les Quatre Saisons), Pierre Joseph Bernard (1708—1775), der Nacheiferer Ovids in seiner „Liebeskunst" (l'Art d'aimer), die Heroidendichter Claude Joseph Dorat (1734—80), der Verfasser der „Briefe Heloïsens" (Lettres d'Héloïse), und Charles Pierre Colardeau (1732—76), der Marquis von Boufflers (1737—1813), der Meister des Gesellschaftsliedes, endlich Antoine Bertin (1752—90) und Evariste de Parny (1752—1814), der unter Ludwig XVI. für den klassischen Dichter der Liebe und des Weines galt.



Alexis Piron. Nach einem Stich von St.-Aubin (Zeichnung von Cothin, Büste von Caffieri), in der Nationalbibliothek zu Paris. Vgl. Text, S. 591.

Dagegen ist der Odendichter Ecouchard Lebrun (Pindare, 1729—1807) ein Verächter des Zeitgeschmacks trippelnder Zierlichkeit und schwächlicher Empfindsamkeit; er fühlt sich vom Großen und Erhabenen angezogen und weiht der Freiheit und dem Vaterland, der Natur und ihren Kräften seine Muse als Freund des unsterblichen Buffons, Lucrez mit Newton vereinigend und auf Pindars Schwingen emporfliegend zum Tagesgestirn (Exegi Monumentum). Allgemein bekannt wurde Lebrun durch jene Ode, worin er das Mitleid Voltaires für die „Enkelin" Corneilles anrief (vgl. S. 551). Obgleich er Calonne mit Sully und Ludwig XVI. mit Heinrich IV. verglichen hatte, beseelte ihn doch nach dem Sturz des Königtums der echte republikanische Tyrannenhaß. Er verkündete das Lob Robespierres, feierte den Kult der Vernunft (Ode à l'Être suprême) und stellte einige Jahre später seine vaterländische Muse in Napoleons Dienst (Les Routes de l'Olympe, Ode Nationale. 1803). Als der Dichter seine 1760 geschriebene „nationale Ode" gegen England, die den baldigen Untergang des „perfiden Albion" prophezeite, den Zeitverhältnissen anpaßte, belohnte ihn der Erste Konsul mit einem Jahrgehalt von 6000 Franken.

Bei seinem Tode besaß Lebrun den Namen eines großen Dichters. Außer seinen Oden (in sechs Büchern), Elegien (in vier Büchern), Episteln (in zwei Büchern) und zahlreichen Epigrammen hat er zwei unvollendete naturphilosophische Gedichte: „Die Natur" (la Nature) und „Die Nachtwachen des Parnaß" (les Veillées du Parnasse), hinterlassen. Seine Werke erschienen erst 1811 gesammelt. Die Kritik hat Lebrun neben Malherbe und J. B. Rousseau als einen

der „drei großen Lyriker" Frankreichs gefeiert. Man rühmte an ihm „ein gründliches Studium der poetischen Sprache, eine kunstreiche Harmonie und jene schöne Unordnung, die für die Gattung wesentlich ist". Lebrun hat aber weniger sichere Fährte als seine beiden Vorgänger, er hält weniger Maß, sein Streben nach Großartigkeit, seine Abscheu vor Niedrigkeit übernimmt sich in kräftigen und ungewöhnlichen Beiwörtern, schwelgt in Figuren und tönenden Umschreibungen und nutzt die Gemeinplätze der mythologischen Vorratskammer in einer Weise aus, die selbst dem Geschmack der Klassiker übertrieben schien. Auch er kann eine alltägliche Sache nicht bei ihrem ehrlichen Namen nennen: daher die Unzahl von Umschreibungen; wenn die Uhr zwölf schlägt, ist es „die flüchtige Stunde, die zwölfmal in das Gold schlägt, das sie umfängt". Hübsch zeigt die Ode „Der Triumph unserer Landschaften" (le Triomphe de nos paysages), wie weit die Pflege vornehm zierlichen Ausdrucks führte. Eine von Andrieux und Ginguené, den ersten Kritikern der Zeit (1790), sehr bewunderte Strophe lautet in wörtlicher Übersetzung:

„Der Hügel, der nach dem Pole zu unsere fruchtbaren Marschen begrenzt, beschäftigt Äols Kinder, der Ceres Gaben zu zermalmen. Vanvres, das Galatheen teuer ist, verdichtet die schäumenden Wogen von Jos und Amaltheens Milch; und Sèvres formt aus reinem Thon uns den zerbrechlichen Alabaster, in dem uns Mokka seine Glut kredenzt." Es handelt sich in diesen Versen um Windmühlen, Korn, Ziegen- und Kuhmilch, Käse, Porzellan und Kaffee.

Ein echter Dichter war Lebruns jüngerer Freund André Chénier (1762—94), den ein ähnliches Geschick wie den talentvollen Gilbert traf, als er „beim Gastmahl des Lebens als ein unglücklicher Gast eines Tages erschien und starb" (Gilbert). Chénier war der Sohn des französischen Geschäftsträgers in Konstantinopel; seine Mutter war eine Griechin. Er wurde 1782 Offizier, gab aber den Dienst nach kurzer Zeit auf und besuchte die Schweiz und Italien. Während der folgenden Jahre (1785—87) lebte er bald in Paris, bald auf dem Lande dem Studium und dem Genuß des Lebens im Verkehr mit seinen Freunden. Von seiner schönen und geistvollen Mutter hatte er die Lebhaftigkeit und die Empfänglichkeit für das Schöne ererbt. In seinen Jugendgedichten ist Lebruns Einfluß deutlich bemerkbar, und auch in der Neigung zur naturphilosophischen Poesie begegnete er sich mit dem älteren Dichter. Er schwärmt für die Republikaner des Altertums, für Brutus, Cato, Phokion. Auch die Liebe macht ihn zum Dichter: Lykoris und Camilla (Madame de Bonneuil) in seinen Elegien sind keine Geschöpfe dichterischer Einbildung. Aber Chénier teilte seine poetischen Versuche nur seinen Freunden mit, so die Episteln an Lebrun und de Brazais, seine Idylle auf die Freiheit (la Liberté, 1787) und einige Elegien. Auf Wunsch seines Vaters mußte er als Sekretär der französischen Botschaft nach London gehen. Drei Jahre lebte er hier fern von Paris wie ein Verbannter in völliger Einsamkeit, dann gab er froh die Laufbahn des Diplomaten auf und trat in Paris wieder in den Kreis gebildeter und edler Männer ein, in dem man die große politische Umwälzung mit den schönsten Hoffnungen begeistert begrüßte. Aber diesem kurzen Traum folgte ein jähes Erwachen. Chénier hielt es für seine Bürgerpflicht, seine Meinung über die öffentlichen Dinge frei auszusprechen. In der „Warnung an das französische Volk wegen seiner wahren Feinde" (Avis au peuple français sur ses vrais ennemis) und in anderen Prosaschriften redete er als offener Gegner der Jakobiner. Das bekannte Bild Davids auf den Eidschwur im Ballhaus, dessen Skizze im Salon 1791 ausgestellt wurde, rief eine von frohen Hoffnungen begeisterte Ode hervor, die erste von Chénier veröffentlichte Dichtung (le Jeu de paume à David peintre). Einen anderen Ton schlägt die bitter satirische Hymne auf die meuterischen Soldaten von Château vieux an, die man öffentlich belohnt und belobt hatte. Bei der Verteidigung des Königs unterstützte Chénier Malesherbes; er hat den Entwurf eines Briefes verfaßt, worin Ludwig XVI.

seine Berufung ans Volk richtete. Aber nach des Königs Hinrichtung (21. Januar 1793) zog sich der Dichter auf Bitten seines Bruders Joseph, eines eifrigen Jakobiners, nach Versailles zurück. Hier lebte er still und vergessen und lernte im nahen Lucienne Laure Lecoulteur kennen, für die er bald „eine reine, innige Neigung“ empfand. Die Elegien an Fanny, die Ode auf Versailles, nach Sainte-Beuves Urteil Andrés vollendetste Dichtung, entstanden in dieser Zeit. Auch Charlotte Corday, der heldenhaften Mörderin Marats, widmete er eine schöne Ode. Am 7. März 1794 verweilte der Dichter in Passy im Hause Pastorets, als dort gerade der Sicherheitsausschuß eine Haussuchung vornehmen ließ. Bei dieser Gelegenheit wurde André verhaftet und in das Gefängnis Saint Lazare gebracht. Hier lebte er heiter in guter Gesellschaft. Eine seiner schönsten Dichtungen, „Die junge Gefangene“ (la jeune Captive) auf Aimée de Coigny, die Herzogin von Fleury, dichtete er während seiner Haft. Erst am 16. Mai wurde vom Pariser Sicherheitsausschuß die Entscheidung von Passy bestätigt, André blieb wegen „unbürgerlichen Verhaltens“ im Gefängnis. Der Vater Chénier verfaßte eine Rechtfertigungsschrift für seinen Sohn und suchte Barères Fürsprache zu gewinnen. Das war des Dichters Unglück: sonst wäre er vielleicht vergessen worden und hätte den Sturz Robespierres überlebt, nun aber wurde er als „Mitschuldiger“ an der „Verschwörung der Gefängnisse“ (conspiration des prisons) verurteilt und, in der „Lieferung“ (Fournée) des 7. Thermidor einbegriffen, an der Barriere von Vincennes nebst vierundzwanzig „Komplicen“ am Abend desselben Tages enthauptet. Zwei Tage später fiel Robespierre. Die Aufzeichnungen Andrés kamen aus den Händen seines Vaters zunächst an den älteren Bruder Marie Joseph (1797), der Einzelnes veröffentlichte, dann nach dessen Tode an La Touche, der 1819 die „Œuvres complètes“ André Chéniers herausgab. Eine genauere Kenntnis der Dichtungen Chéniers hat eigentlich erst Becq de Fouquières durch seine kritische Ausgabe von 1862 angebahnt. Die vollständige, von Gabriel Chénier im Namen der Familie veranstaltete Ausgabe (1874, 3 Bände) entsprach wenig den Hoffnungen, die man auf sie gesetzt hatte.

André Chénier lebte und dichtete in einer Zeit, in der der Geschmack für das klassische Altertum, besonders das griechische, in Gesellschaft, Kunst und Dichtung ungemein lebhaft war. Diese Begeisterung für das Altertum sollte vielleicht dem sinkenden Klassizismus des 18. Jahrhunderts kurz vor dem Zusammenbruch der alten Monarchie aufhelfen, ihm neuen Glanz und neue, wieder aus den Urquellen der antiken Kunst geschöpfte Kraft verleihen. Bei Chénier kam noch die Überlieferung des Elternhauses dazu. Die griechischen Lyriker, Homer und Theokrit, aber auch Virgil, Lucrez und die elegischen Dichter Roms sind wahrhaft lebendig in Chénier und seine geistigen Führer. Seine poetische Hinterlassenschaft besteht zum großen Teil aus Entwürfen und Bruchstücken; unter den vollendeten Poesien sind Idyllen, Elegien und seine Zeitgedichte, vornehmlich die Oden und Satiren (Jambes), zu nennen. Seine Ode auf den Schwur im Ballhaus hat etwas von der Gespreiztheit, die man für pindarisch hielt, und die auch in der Marseillaise (1793) von Rouget de l'Isle (1760—1836), im „Vengeur“ von Lebrun und im „Chant du Départ“ von Marie Joseph Chénier (vgl. S. 598), dem Geschmack der Zeit entsprechend, hervortrat. Von großartiger Kraft und Wahrheit sind dagegen die Archilochischen „Jamben“, die bei Chénier nicht persönlicher Kränkung und Rache dienen, sondern zornmutige, von patriotischen Gefühlen durchglühte Satire enthalten und in ihrer Form, im Wechsel längerer (zwölfsilbiger) und kürzerer (achtsilbiger) Verse, der bewegten Stimmung einen wundervollen Ausdruck verleihen.

In seinen Idyllen wünschte Chénier „antike Sitten“ zu schildern, die der Natur am nächsten kämen. Einzelne dieser Hirtengedichte sind frei nach Virgil und Theokrit (Oaristys)

gedichtet, andere, wie der „Blinde“ (l'Aveugle), sind selbständiger; einige Verse der ersten Ekloge Virgils enthalten den Keim zu der Idylle „Die Freiheit“ (la Liberté), die in dem Gespräche zwischen einem freien und einem unfreien Hirten den Gedanken behandelt, daß Freiheit den Menschen erhöht, Unfreiheit ihn erniedrigt. In dem längeren Gedichte „Der Bettler“ (le Mendiant), das an das sechste Buch der „Odyssee“ erinnert, wird in ländlicher Umrahmung das Lob der antiken Gastfreundschaft und edler Wohlthätigkeit verkündet. Die philosophische Begeisterung für Freiheit, Wohlwollen und Menschlichkeit gibt diesen Idyllen, die vielfach mit antiken Zügen — unmittelbaren Entlehnungen aus alten Dichtern — ausgestattet sind, einen modernen Charakter. Chéniers Hirtendichtungen sind keine volkstümlichen Gemälde heimischen Landlebens, vielmehr verlegt der Dichter die Handlung nach dem alten Griechenland und Italien und bleibt für alles Zuständliche im Kreis antiker Lebensanschauungen: wenn auch die Schönheit der Form sowie das reife Verständnis, mit dem eine antike Dichtungsart neu belebt und ohne Verfälschung mit Rousseaus Ideen von der Unschuld und Einfalt des Landlebens verschmolzen ist, reizvoll wirken, so läßt die natürliche poetische Anschauung den Dichter doch abhängig erscheinen von einer künstlerischen Auffassung, die von litterarischen Überlieferungen bestimmt wird.

Die eigentliche Liebesdichtung Chéniers ist in den Elegien an Lycoris, Camilla und Fanny enthalten. Es ist zum großen Teil Hetärendichtung, eine Mischung von Sinnenlust, zarter Empfindung, Lebensfreude und Wehmut wie bei Bernis, Dorat, Colardeau und anderen Vorgängern Chéniers. Dieser ist einfacher, natürlicher, aber kaum tiefer und gemütvoller als jene; von edlerem Tone und höherem Schwung sind indessen wenigstens einzelne der Elegien an Fanny (seit 1789). Und wahre Perlen vornehmen und einfachen künstlerischen Gedankenausdrucks enthalten die zahlreichen Fragmente des Dichters. Bei der lehrhaften Richtung der Zeit hatte die Neigung zur Lehrdichtung auch Chénier erfaßt, und er folgte dem Beispiele Voltaires, Delilles, Rouchers und Lebruns. Er hatte den Plan zu einem großen natur- und geschichtsphilosophischen Gedicht „Hermes“ entworfen, dessen Titel der Dichtung des Alexandriners Eratosthenes entlehnt war. Bruchstücke und Prosaaufzeichnungen davon sind vorhanden (seit 1782). Der Plan geht von dem „System der Natur“ aus zur Betrachtung des Menschen über, zur Entstehung der Gesellschaft, zur Erörterung der Staatseinrichtungen sowie der Entwickelung der Kultur durch die Erfindungen, durch die Fortschritte der Naturwissenschaften und Künste. Jeder einzelne Gesang sollte mit einem Prolog beginnen. War das Gedicht wirklich bestimmt, das Epos der modernen Wissenschaft zu werden? Chénier ist ein Schüler Buffons, Montesquieus und Rousseaus. Er ist in seinem „Hermes“ so voll vom Geiste der Aufklärung wie nur einer der Encyklopädisten. Er hätte wie Lebrun der Lucrez einer materialistischen oder pantheistischen Weltanschauung werden können; sein „Hermes“ wäre in seiner kraft- und gedankenvollen Darstellung das wahre Lehrgedicht der Aufklärung geworden.

In einem der vorhandenen Bruchstücke des Gedichtes, in der „Invention“, schildert er seinen eigenen Bildungsgang, die Nachahmung der Alten, die Bemühungen, die französische Sprache geschmeidig für die poetischen Vorwürfe der Griechen zu machen, den Gewinn einer selbständigen poetischen Sprache, um moderne und heimische Vorwürfe zu behandeln.

Chénier verkennt die Aufgaben des modernen Dichters nicht, ist aber deshalb noch kein Neuerer in der Poetik, weil ihn der Geist der modernen Wissenschaft und der Drang seiner Zeit nach gesellschaftlicher, politischer und geistiger Freiheit erfüllt. Er verehrt Malherbe, nennt J. B. Rousseau sogar den „Großen“, hält fest an der überlieferten Einteilung der poetischen Gattungen. Sein poetischer Wortschatz ist der klassische, und er zeigt nur in der Behandlung des Verses und des Rhythmus Anwandlungen, sich gegen die litterarische Überlieferung des

heimischen Klassizismus anzulehnen. Den Gebrauch neuer Wörter tadelt er, die Umschreibung als poetisches Kunstmittel ist ihm dagegen nicht fremd. Was ihn über die Zeitgenossen erhob, ist sein edler Sinn, seine hohe poetische Begabung, seine Fähigkeit, unbefangen und unmittelbar sich den Wirkungen der Dichtung des Altertums hinzugeben.

Sein originellstes Versmaß sind seine „Jamben". Er entlehnte sie Horaz. Wenn man dessen metrische Verse silbenzählend liest wie die französischen, so gelangt man zu des französischen Dichters Vers von zwölf und von acht Silben. Dieser lebhafte, hurtige Vers eignete sich vorzüglich für den Ausdruck erregter Gedanken. Barbier und Victor Hugo sind in seiner Anwendung dem Beispiel Chéniers gefolgt. Dem inneren Rhythmus der Verse suchte Chénier durch seine Behandlung des Verseinschnittes und des Versschlusses mehr Beweglichkeit und Freiheit zu geben. Indem er sich von der strengen Beobachtung der Cäsur und des Verbots des Enjambements losmachte und die engen Schranken der prosaischen Wortfolge durchbrach, gab er den späteren Dichtern das Beispiel eines weniger eintönigen, voller dahinströmenden, von dem Zwange der Regelmäßigkeit befreiten Verses. Wenn die Romantiker Chénier wegen dieser verstechnischen Neuerungen als ihren Vorläufer ansahen, so hatten sie recht, aber Chénier blieb doch ein klassischer Dichter, der „größte Klassiker in Versen seit Racine und Boileau". Er hat keinen Einfluß auf Lamartine, Hugo und Musset ausgeübt. „André Chénier ist der letzte Ausdruck einer dahinsterbenden Kunst", sagt Sainte-Beuve, „er ist das Ende einer Welt. Darin besteht sein Vorzug, seine Vollkommenheit. Er vollendet eine Kunst und beginnt eine andere. Er schließt einen Kreis. Er hat nichts gesäet, er hat alles geerntet. Neuerer! Niemand war es weniger. Er ist allem fremd, was die Zukunft vorbereitet . . . er hat weder den Spiritualismus noch den Weltschmerz Renés geahnt, weder den Lebensunmut Obermanns noch die romanhafte Glut Corinnas."

XVII. Die Revolution, das Kaiserreich und die Wiederherstellung des legitimen Königtums von 1790 bis 1820.

1. Der Ausgang des Klassizismus.

Bei dem Zusammenbruch der vielhundertjährigen französischen Monarchie entstand die neue Kunst der politischen Rede, deren glänzendster Meister Gabriel Honoré Riquetti, Graf von Mirabeau (1741—91) war, politische Flugschriften, wie die über den dritten Stand (Qu'est-ce que le Tiers-état, 1789) vom Abbé Emmanuel Joseph Sieyès (1748—1836) griffen entscheidend in den Gang der Ereignisse ein, während Volney (Constantin François Chasseboeuf, 1757—1820) in seinen „Ruinen" (les Ruines, 1791) mit starkem Erfolg die Ideen der Revolution in einer visionären Geschichtsbetrachtung verherrlichte; aber der große politische Umschwung wirkte nicht unmittelbar mit umgestaltender Kraft auf den Geist und die Formen der Dichtung. Alle Ideen und Wünsche, deren Verwirklichung im Leben des Staates und der Gesellschaft die Revolution freie Bahn schaffte, waren ja in der Litteratur längst heimisch und seit einem Menschenalter schon hundertmal mit Gefühl und Begeisterung, mit Schärfe und Witz ausgesprochen worden. So blieb auch in den Werken höheren Stiles, die von der Bühne zur Öffentlichkeit redeten, vorläufig das Meiste beim Alten, wenn natürlich auch die erregten Stimmungen des Tages und die Theaterfreiheit, die der Bühne von der Republik beschert worden war, eine Hochflut revolutionärer Stücke heraufbeschworen, in denen wilder politischer Fanatismus seine Saturnalien feierte. Da gab es Dramen wie die „Klosteropfer" (Victimes cloîtrées) von Monvel, „Das Jüngste Gericht der Könige" (le Jugement dernier des rois) von Sylvestre Maréchal, und besonders während der Schreckenszeit herrschte ein albernes und wüstes Wesen auf den Bühnen, neben dem der „Gesetzesfreund" (l'Ami des lois, 2. Januar 1793) von Jean Louis Laya (1761—1833) eine männliche That war. Das Stück, in dem drei falsche Patrioten als selbstsüchtige Schmeichler der Menge entlarvt werden, sollte während der Verhandlungen über das Schicksal des Königs gespielt werden. Die Jakobiner setzten bei der Kommune das Verbot der Aufführung durch; der Konvent hob das Verbot auf; die Kommune ließ zwei Geschütze auf das Theater richten; die Schauspieler gaben nach und spielten den „Gesetzesfreund" erst nach des Königs Verurteilung.

Als der Sturm der Revolution vorübergebraust war, verliefen sich auch diese trüben Gewässer, und es zeigte sich, daß sich in den höheren dramatischen Regionen seit 1780 nicht viel geändert hatte. Die drei Einheiten, der ärgste Zwang, blieben erhalten; nach wie vor schritten die Helden und Fürsten Griechenlands und Roms in der Tragödie feierlich über die Bühne,

und wenn einmal modernere Gestalten auftauchten, so mußten sie sich in Gang und Gebaren nach diesen Vorbildern richten. Vielleicht rettete gerade der antike Gehalt die Form der klassischen Tragödie. Denn die neue französische Republik berief sich auf Rom und Athen; nannten sich doch jetzt wieder die Männer Cassius, Brutus, Aristides und Gracchus, die Frauen Porcia und Aspasia. Der antike Geschmack, der schon in Kunst und Mode herrschte, steigerte sich während der Revolution noch und beeinflußte sogar das Staatswesen. Daher war kein Grund vorhanden, auf der Bühne mit der klassischen Überlieferung der alten Monarchie zu brechen, wenn man auch eine Zeitlang die Erwähnung von Königen und Edelleuten verpönte und statt „Seigneur“ und „Madame“ „Citoyen“ und „Citoyenne“ sagte. Republikanischer Geist im Trauerspiel war nichts Neues, er hatte schon zahllose Tragödien seit Voltaires „Brutus“ und Saurins „Spartacus“ durchweht. Und außerdem waren die antiken Stücke heidnisch, die eigene Vergangenheit dagegen war christlich, feudal und monarchisch. Stoffe aus der heimischen Vergangenheit waren gut dazu, die Tyrannei und Hinterlist der Könige, den frechen Übermut des Adels, die Herrschsucht und Habsucht der Priester an den Pranger zu stellen.

Mit der Brandmarkung Karls IX. in der gleichnamigen Tragödie (1789) Joseph Chéniers (1764–1811) beginnt die Reihe der Revolutionsstücke. Das Werk ging am 4. November 1789 über die Bretter. Jede Zeitanspielung wurde mit Begeisterung aufgenommen, und das Stück wurde die „Schule der Könige“ genannt. Danton meinte, wenn Beaumarchais' „Figaro“ den Adel vernichtet hätte, so würde „Karl IX.“ das Königtum töten. Chénier widmete seine Tragödie als das Werk eines freien Mannes einem freigewordenen Volke; aber er täuschte sich, wenn er behauptete, daß auf die antike Tragödie nun die nationale folgen müsse. Der wirkliche geschichtliche Inhalt seiner französischen Stücke bestand in einigen Namen und Thatsachen, sonst boten sie nichts, was nicht schon Voltaire und andere versucht hatten, nur daß die erregten Leidenschaften des Tages jetzt die Tendenz schärfer hervortreten ließen. Chénier hat noch neun Tragödien geschrieben, von denen einige selbständiger sind als „Karl IX.“, dessen Handlung an Racines „Britannicus“ erinnert. In „Henri VIII“ (Anna Boleyn, 1791) brachte er wieder die abschreckende Gestalt eines königlichen Tyrannen auf die Bühne, er dramatisierte die Geschichte des Calas (1791; vgl. S. 551), forderte aber im „Gracchus“ (1792) „Gesetze, nicht Blut“. Das Stück wurde infolgedessen während der Schreckenszeit verboten. Im „Fénelon“ (1793) erscheint der Erzbischof von Cambrai als gefühlvoller Philosoph, der eine Nonne aus dem Kerker rettet und den Ausspruch thut, daß „der Irrtum in den Augen des Ewigen niemals ein Verbrechen“ sei. Durch „Timoléon“ (1793) glaubte Robespierre sich angegriffen und ordnete die Beschlagnahme und Vernichtung der Handschrift an; aber eine Abschrift wurde gerettet und das Stück nach Robespierres Beseitigung gespielt. Timoléon ermordet seinen Bruder, der sich zum Alleinherrscher von Korinth gemacht hat, und ruft aus: „Den Mord verbietet das Gesetz, ich hab' gemordet, denn das Gesetz beschützt die Kön'ge nicht.“ Man warf Chénier vor, er habe als Mitglied des Konvents seinen Bruder getötet (vgl. S. 594) und sich durch das Stück rechtfertigen wollen. Chénier verteidigte sich in der kraftvollen Epistel „Über die Verleumdung“ (la Calomnie, 1798) gegen diese ungeheuerliche Beschuldigung. Später brachte er im „Cyrus“ (1804) dem ersten Konsul seine Huldigung dar, freilich ohne dessen Gunst zu gewinnen.

In seinem „Gemälde der französischen Litteratur von 1789—1808“ (Tableau de la littérature française, 1809) rühmt Chénier von den Tragödien dieser Zeit, daß sich der philosophische Charakter, den der große Voltaire der Tragödie aufgeprägt habe, in der Wahl der Vorwürfe wie in der Art der Behandlung erhalten habe. Es ist aber klar, daß durch den „philosophischen“

Einfluß die klassische Tragödie immer mehr zu einem handlungsarmen und interesseleeren Wortstreit über irgend eine vorzunehmende oder zu unterlassende Maßregel wurde. Selbst Nepomucène Lemercier (1771—1840), ein entschieden selbständiger Geist, hat in seinen Tragödien, unter denen „Agamemnon" (1797) als Meisterwerk gerühmt wurde, keine Neuerung versucht; auch nicht, als er mit „Clovis" (1801), „Louis IX" (1806) und dem „Wahnsinn Karls VI." (la Démence de Charles VI, 1806) das Gebiet der vaterländischen Geschichte betrat. Der bemerkenswerteste Erfolg unter dem Kaiserreiche waren die „Templer" (Les Templiers, 1805), eine nationale Tragödie von François Raynouard (1761—1836), aber den eigentlichen Inhalt auch dieses Werkes bildete die Verhandlung für und wider die Unschuld der angeklagten Tempelritter. Alle Anzeichen deuteten auf den Verfall der klassischen Tragödie.

Daneben wendete sich die Vorliebe der größeren Zahl der Theaterbesucher den „Dramen" zu, die der Schaulust und dem Gefühl mehr darboten als die steifen regelmäßigen Tragödien. Volkstümlich wurden die Werke von Guilbert de Pixérécourt (geboren 1773), der von 1798 bis 1835 über hundert litterarisch wertlose Theaterstücke schrieb, die schon im Keime enthielten, was sich in der dramatischen Dichtung der Romantiker weiter entfalten sollte. Hier gab es starke Gegensätze, Mischung von Ernst und Scherz, bewegte Handlung auf der Bühne, malerische Effekte und schon etwas wie „lokale Färbung" (couleur locale).

Eine neue Erfindung dieser Zeit war das historische Lustspiel. Man hatte Lemercier gesagt, daß es für die Bühne nichts Neues mehr gäbe, und er unternahm es, diese Behauptung zu entkräften. So entstand der „Pinto" (1799), worin schon die Geschichtsphilosophie der „kleinen Ursachen und großen Wirkungen" herrschte.

Die Hauptrolle in solchen Stücken spielt ein anschlägiger Kopf, eine Art Figaro, der sich nie verblüffen läßt und über alle Schwierigkeiten und Hindernisse glücklich dem zu erreichenden Ziel entgegenstolpert. Im „Pinto" wird mit Hilfe von Verkleidungen, einer Personenunterschiebung und einiger Verschworenen die Herrschaft Philipps IV. in Portugal gestürzt und ein liebendes Paar glücklich gemacht.

Die klassische Komödie hat sich unter dem Kaiserreich auf achtungswerter Höhe behauptet. Collin d'Harleville (1755—1806) kam im „Unbeständigen" (l'Inconstant, 1786), im „Optimisten" (l'Optimiste, 1788), in den „Luftschlössern" (Châteaux d'Espagne, 1789) und im „Alten Junggesellen" (le Vieux Célibataire, 1792) auf die alte Charakterkomödie zurück, und Aufsehen erregte der Versuch von Philippe François Fabre d'Eglantine (1755—94), Molières „Menschenfeind" im „Philinte de Molière" fortzusetzen. Die Grundlage dazu bilden Rousseaus Worte (Brief an d'Alembert, 1758) über Molières „Menschenfeind":

„Philint ist der weise Mann in dem Stücke, einer von den ehrenhaften Leuten der großen Welt, deren Grundsätze viel Ähnlichkeit haben mit denen der Spitzbuben, einer von jenen Leuten, die so sanft, so gemäßigt sind, daß sie immer finden, es gehe alles gut, weil sie ein Interesse daran haben, daß niemals etwas besser gehe." Fabres Philint ist in dieser Weise aufgefaßt: er billigt aus Selbstsucht und Bequemlichkeit einen spitzbübischen Anschlag, dessen Opfer er schließlich selber wird. Jetzt verwandelt sich seine Gleichgültigkeit in Wut.

Die übrigen komischen Dichter der Zeit sind gleichfalls bescheidene Nachahmer Molières und Regnards. Jean Stanislas Andrieux (1759—1833) brachte „Molière mit seinen Freunden" (Molière et ses amis, 1804) auf die Bühne und schrieb das ziemlich blasse Charakterstück „Der alte Geck" (le vieux Fat, 1810). Louis Benoît Picard (1769—1828) nahm sich die Lustigkeit der Regnardschen Stücke zum Muster und moralisierte auch, z. B. in „Mittelmäßig und kriechend" (Médiocre et rampant, 1797), einer Komödie, deren Titel aus Beaumarchais' „Figaro" stammt. Alexandre Duval (1767—1842), nacheinander Seemann, Ingenieur, Architekt, Maler, Schauspieler, Soldat und Vorstand der Arsenalbibliothek,

hat gegen fünfzig Theaterstücke jeglicher Gattung verfaßt. Sein „Eduard in Schottland, oder die Nacht eines Proskribierten“ (Édouard en Ecosse ou la Nuit d'un proscribé, 1802) brachte ihn mit Napoleons Polizei in Widerspruch, da man in der Dichtung Parteinahme für das Schicksal der Bourbonen witterte. Duval hat später großen Eifer für die Aufrechterhaltung der klassischen Prinzipien entfaltet. Auch Guillaume Etienne (1778—1845), seit 1810 Mitglied der Akademie, gehörte zu den hervorragenden litterarischen Personen des Kaiserreichs. Seine „Zwei Schwiegersöhne“ (Les deux Gendres, 1810) gelten als die beste Sitten- und Charakterkomödie höheren Stiles aus dieser Zeit. Lebrun-Tossa brachte allerdings die lateinische Schulkomödie eines Jesuiten aus dem 17. Jahrhundert zum Vorschein („Conaxa, oder die betrogenen Schwiegersöhne“), worin derselbe Vorwurf behandelt worden war. Man suchte den Dichter öffentlich des Plagiats zu überführen, und in der That hatte Etienne „Conaxa“ gekannt, aber diese Kenntnis geleugnet. Er wurde 1815 aus der Akademie ausgestoßen, warf sich jetzt zum eifrigen Vorkämpfer für die Freiheit der Presse auf und erwarb sich als entschiedener Gegner der Romantiker solche Verdienste, daß er 1829 wieder seinen triumphierenden Einzug in die Akademie halten durfte. Die zähe Ergiebigkeit des Bodens klassischer Überlieferung schien sich in lehrhaften und epischen Hervorbringungen nicht erschöpfen zu können. Die Lehren und Regeln der Heilkunst, der Schiffskunde, des Landbaues, der Botanik, der Astronomie, der Würfel- und Kartenspiele wurden in saubere Verse mit zierlichen Umschreibungen nach dem Vorgange Delilles gebracht, als Triumph virtuoser Kunstfertigkeit, während in der an Lorbeeren reichen Zeit Napoleons die Dichter auch mit Virgil und Voltaire wetteiferten und Achilles auf Skyros (von Luce de Lancival), Philippe Auguste (von Parseval-Grandmaison), das „Gerettete Griechenland“ (La Grèce sauvée, von Fontanes) und die mittelalterlichen „Helden der Tafelrunde“ (Les Chevaliers de la Table Ronde, 1812), Amadis de Gaule und Roland (1814) in epischen Poesien besungen wurden. Das Beste waren aber die erzählenden, satirischen und elegischen Poesien dieser Zeit, vor allem die feinen Erzählungen von Andrieux, darunter „Der Müller von Sanssouci“ (le Meunier de Sanssouci), und die Fabeln von Antoine Vincent Arnault (1766—1834) und einige gefühlvolle Gedichte von Charles Julien Chênedollé (1769—1833) und Charles Hubert Millevoye (1782—1816), dem Verfasser der „Chûte des feuilles“ (Fallende Blätter) und Enthüller der „Wehmütigen Gefühle des Brustkranken“ (Mélancolie du poitrinaire). Die Poesie des Napoleonischen Zeitalters war Treibhauskultur. Der Kaiser selbst war aus politischen Erwägungen freieren geistigen Regungen abgeneigt, nur die naturhistorischen und mathematischen Wissenschaften fanden bei ihm Förderung; die Verdienste, die sich Napoleon um die neue Organisation des gesamten Unterrichtswesens erworben hat, sind nicht zu verkennen; aber das Wort, das er selbst mit so großem Erfolge zu gebrauchen wußte, schien ihm eine gefährliche Waffe, deren Handhabung er durch eine strenge Zensur regeln zu müssen für notwendig hielt; sonst begünstigte er alle Schriftsteller, die als gemäßigte Voltairianer und Anhänger verständiger Aufklärung und Ordnung in den ausgefahrenen Geleisen des Klassizismus die Poesie vor sich hertrieben.

---

2. Die Vorläufer der Romantik.

Der neue Geist, der belebend in die französische Dichtung bringen sollte, regte sich nicht zuerst auf der Bühne und überhaupt nicht in Werken, die in Versen gedichtet waren: die Schriftsteller, die früh als Gegner des großen Kaisers den alten litterarischen Ruhm Frankreichs würdig

aufrecht erhielten, während die Delille, Fontane, Andrieux, Etienne und andere Würdenträger des Klassizismus am Hofe, in der Gesellschaft und in der Akademie unter Napoleon als die offiziellen Größen der Dichtung gefeiert wurden, Frau von Staël und Chateaubriand, legten ihre großen Gedanken und poetischen Anschauungen in Romanen sowie in politischen und litterargeschichtlichen Abhandlungen in einer Prosa von gewaltiger Wirkung nieder.

Germaine Necker (1766—1817; s. die untenstehende Abbildung), die Tochter des bekannten Staatsmannes und Bankiers (vgl. S. 564), war schon als Kind im Salon ihrer Mutter in die große Pariser Welt eingeführt worden. Am 14. Januar 1786 schloß sie mit dem Baron von Staël-Holstein, dem schwedischen Gesandten am Hofe von Versailles, eine Konvenienzehe, die für sie eine Quelle des Unglücks wurde. „Das Schicksal eines Weibes ist abgeschlossen", sagt sie später in „Delphine", „wenn sie nicht den geheiratet hat, den sie liebt; die Gesellschaft hat im Schicksal der Frauen nur eine Hoffnung gelassen; ist das Los gezogen, und hat man verloren, so ist alles gesagt." Die Stellung ihres Gatten verschaffte Frau von Staël Zutritt in Versailles, sie wechselte mit Gustav III., dem geistvollen König von Schweden, Briefe und lebte im Schoße jener reizvollen Gesellschaft der Pariser Salons vor Ausbruch der Revolution in jenen Jahren, von denen Talleyrand sagte, „daß, wer sie nicht erlebt hat, nicht weiß, was das Leben für ein Genuß ist".



Frau von Staël. Nach einem Stich von Laugier (Gemälde von Gérard), wiedergegeben in A. Sorel, „Madame de Staël", Paris, Hachette, 1891.

Alles war damals voll Hoffnungen, Illusionen, Begeisterung, und Frau von Staël, die begeisterte Anhängerin Rousseaus, wurde die Egeria der Staatsverbesserer. Zu ihrem engeren Kreise gehörten Tailleyrand, Narbonne, Mathieu de Montmorency, Lafayette, Sieyès und Lally-Tollendal. Man hoffte, die englische Konstitution nach Frankreich zu verpflanzen, und meinte alles durch politische Reformen ordnen zu können.

Die Zeit, wo Frau von Staël Einfluß hatte, ging indessen rasch vorüber; bald gehörte sie zu der Partei der Opfer und verließ Paris im September 1792. In Coppet am Genfer See entstanden 1793 die „Betrachtungen über den Prozeß der Königin" (Considérations sur le procès de la Reine). Im Mai 1795 durfte sie ihren Salon in Paris aufs neue öffnen. Unter dem Direktorium gab sie ihr erstes größeres Werk heraus, den Aufsatz über die „Leidenschaften" (L'Influence des passions sur le bonheur des individus et des nations, 1797), eine

zusammenhanglose, aber glänzend geschriebene Rhapsodie. Als im Jahre 1797 Talleyrand Minister des Auswärtigen geworden war, hoffte Frau von Staël wieder, in Paris eine Rolle zu spielen und für ihren in der Schweiz gewonnenen Herzensfreund Benjamin Constant zu wirken, der sich zu einer glänzenden politischen Stellung berufen glaubte. Bonaparte kehrte siegreich aus Italien zurück: vielleicht glaubte sie, auch auf ihn Einfluß zu gewinnen, aber die erste Begegnung war für sie eine Enttäuschung. Sein Anblick brachte sie sogar zum Schweigen, und als sie im Jahre 1800 der Welt die „Morgenröte der Tyrannenherrschaft“ zu verkünden unternahm, erfolgte der Bruch mit dem neuen Machthaber. Von der Schweiz aus veröffentlichte Frau von Staël „Betrachtungen über den Zusammenhang der Litteratur mit den gesellschaftlichen Einrichtungen“ (De la littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales, 1800). Sie schien dieses Buch im Sinne Montesquieuscher Geschichtsphilosophie geschrieben zu haben, als sie die Beziehungen zwischen Schrifttum, gesellschaftlichen Sitten und staatlichen Einrichtungen untersuchte. Gründliche Kenntnisse, ausgebreitete Belesenheit und besonnene Kritik ersetzte sie durch Fülle des Ausdrucks und geistreiche Inspiration.

Frau von Staël hebt den Unterschied zwischen dem Geist des Altertumes und dem der modernen Zeit hervor, die Überlegenheit der christlichen Zivilisation über die griechisch-römische; sie bemüht sich, den Geist der fremden Litteraturen richtig zu erfassen und das Mittelalter gegen die verächtliche Behandlung des 18. Jahrhunderts in Schutz zu nehmen. Hierin und in der Freiheit, mit der das Schöne überall, wo es sich findet, ohne die klassische Voreingenommenheit anerkannt wird, liegt die Wichtigkeit des Buches, das der französischen Regierung gefährlich erschien, weil es die „Schimäre einer Vollkommenheit“ enthielt, die man dem Bestehenden entgegenzuhalten beflissen war.

In dem Salon der Frau von Staël (1802) verkehrten geistvolle und schöne Frauen, wie Julie Récamier und Frau von Beaumont, litterarisch oder politisch hervorragende Männer, die wie Constant und Fauriel nicht zu den Freunden des ersten Konsuls gehörten. Sie selbst entfaltete hier eine großartige Beredsamkeit. Nach dem Tode ihres Mannes gab sie ihren ersten Roman: „Delphine“ (1802), heraus.

Diese Dichtung erläutert den Satz, „daß ein Mann der öffentlichen Meinung Trotz bieten darf, eine Frau sich ihr unterwerfen muß“. War das Buch ihre eigene Verurteilung, so war's zugleich ihre Beichte und Verteidigung. Die Heldin dieser Herzensgeschichte ist die idealisierte, jüngere und schönere Germaine, bei Léonce schwebt der Dichterin der Graf Guibert, ihre Jugendliebe, vor. Léonce ist mit allen Vorzügen und Vorurteilen des vollendeten Weltmannes ausgestattet; dem Ehrenpunkte beugt sich selbst sein Gewissen. Eine dritte Gestalt ist Mathilde, die eine religiöse Erziehung und die Unterwürfigkeit unter das gesellschaftliche Herkommen kleinlich und lieblos gemacht haben. Delphine steht als die Freie und Starke den Unfreien gegenüber, aber sie unterliegt im Kampfe gegen die öffentliche Meinung.

Die Schilderung der Gesellschaft in den Revolutionsjahren steht gegen das persönliche psychologische Interesse zurück, gegen die Zergliederung eigener leidenschaftlicher Seelenregungen und den Kommentar hierzu. Unsittlich nannte man den Roman, weil darin die Lösung einer Ehe ohne innere Gemeinschaft empfohlen wird. Um dem sittenverderbenden Einfluß der Schriftstellerin zu steuern, gebot ihr Napoleon im Herbst 1803, in einer Entfernung von mindestens vierzig Stunden (Lieues) von Paris zu bleiben. Frau von Staël begab sich auf Reisen nach Deutschland und Italien (1804—1807) und schrieb ihr litterarisches Meisterwerk „Corinne“ (1807). Dieser Roman ist mit warm emporflammender Kunstbegeisterung und in schwungvoller Sprache gedichtet.

Corinna, Malerin, Dichterin, Improvisatorin und Tragödin, wird das Opfer ihres Ruhmes und ihrer Liebe. Denn ihr Herz gehört dem edeldenkenden, aber nüchternen Verstandesmenschen Oswald. Ein Einklang ist nicht möglich. Er ist unbeständig und wird ihrer überdrüssig; sie leidet die Qualen der Enttäuschung und stirbt in Verzweiflung.

Das enggebundene Frauenlos, der aussichtslose Kampf geistiger Überlegenheit gegen die Mittelmäßigkeit ist wieder der leitende Gedanke des Buches. Aber „Corinna“ ist auch ein von feuriger Kunstbegeisterung eingegebenes Werk, das mit hinreißender Beredsamkeit die alte Kunstblüte Italiens verherrlicht und wehmütige Klagen über den Verfall der Gegenwart anstimmt. Der italienischen Reise der Frau von Staël war die deutsche vorangegangen. Die französische Schriftstellerin hatte in Weimar Goethe und Schiller aufgesucht und sich von August Wilhelm Schlegel, dem Erzieher ihres Sohnes, in die deutsche Philosophie und Dichtung einführen lassen. Das auf ziemlich gründlichen Studien beruhende, aber doch auch stark rhetorisch gefärbte Werk „Über Deutschland“ (De l'Allemagne, 1810) sollte die Unterschiede zwischen der französischen Geistesbildung und der deutschen darlegen und ihren Landsleuten zeigen, wie aus der deutschen Dichtung „Religiosität und Philosophie“ erneuert und erweitert werden könnten. Frau von Staël sah und beurteilte freilich die Dinge wie eine Dame aus der großen Pariser Welt, und wenn man ihr die deutschen Sätze ins Französische übertrug, wurde in ihrer Auffassung der Sinn oft ein anderer. Die politischen Folgerungen, die man aus Rousseau zog, waren den führenden Geistern Deutschlands damals ziemlich gleichgültig: sie faßten den Begriff der Freiheit sittlich. Rousseau hatte gesagt: „Der Mensch ist von Natur frei, und doch überall in Ketten“, Schiller: „Der Mensch ist frei geschaffen, ist frei, und wär' er in Ketten geboren!“ Die Tugend, die gesunde Leitung der Seele durch sich selbst, und die Freiheit waren Sache des Einzelnen, sie waren ohne den Staat und seine Gesetze zu verwirklichen. Frau von Staël fand Gehorsam gegen die bestehenden Gewalten, während man sich die innere Freiheit des Handelns und Denkens zu wahren suchte.

Das Buch handelt von den Sitten der Deutschen, von Litteratur und Kunst, von Philosophie und Moral, von Religion und Begeisterung. Die deutsche Poesie ist der Verfasserin die „Poesie der Seele“ (poésie de l'âme), und Schiller gilt ihr als der Hauptvertreter dieser Dichtung. An Goethe hebt sie sein inniges Verhältnis zur Natur hervor (poésie de la nature). Voß' „Luise“, Goethes „Hermann und Dorothea“ gefallen der von dem aristokratischen Geiste der französischen Litteratur erfüllten Beurteilerin nicht. Den Glanzpunkt des Buches bildet die liebevolle Besprechung der dramatischen Dichtungen der Deutschen, vor allem Schillers. Hierbei wird dem Klassischen das Romantische gegenübergestellt. Dieselbe Wichtigkeit, wie Schiller im zweiten, hat Kant im dritten Abschnitt. Es ist begreiflich, daß Frau von Staël weniger mit dem Schöpfer der „Kritik der reinen Vernunft“ zu thun hat als mit dem Moralisten Kant. Sie rühmt ihn als den Erneuerer des Pflichtgedankens. Der vierte Teil, über den Glauben und den Enthusiasmus, geht von der Duldsamkeit der Deutschen aus, die nicht Gleichgültigkeit, sondern eine tiefere Einsicht in das Wesen und die Ansprüche des religiösen Bedürfnisses sei. Frau von Staël ist hier von einer religiösen Inbrunst, die ihr früher nicht eigen war, sie findet jetzt, daß die wahre Begründung der Sittlichkeit, der aufopfernden Nächstenliebe allein in der Religion enthalten sei.

Das Buch fand vor den Augen Napoleons keine Gnade. Man warf Frau von Staël Mangel an Vaterlandsliebe und an Geschmack vor, weil sie die Deutschen zur Unabhängigkeit aufgerufen und die Erzeugnisse ihrer Litteratur gerühmt hatte. Der Kaiser verbot, die in Paris gedruckten Exemplare zu veröffentlichen, sie wurden eingestampft und der Satz vernichtet (1810), und die Verfasserin wurde verbannt. Sie hatte ein verspätetes Glück in der Verbindung mit einem ehemaligen Offizier, Albert de Rocca, gefunden (1811), nach einer heimlich geschlossenen Ehe wurde Coppet, ihr Wohnsitz, von einem „Wirbelsturm von Festen und Unterhaltungen belebt“, als des Kaisers rauhe Hand störend eingriff, Schlegel von dort vertrieb, Mathieu de Montmorency und Frau Récamier verbannte. Frau von Staël besuchte jetzt Wien, Petersburg, Stockholm und ließ ihr Buch über Deutschland in London drucken. Erst Napoleons Fall ermöglichte ihr die Rückkehr nach dem geliebten Paris. Aber kaum hatte sie die letzten Kapitel ihrer „Betrachtungen

über die französische Revolution" (Considérations sur les principaux événements de la Révolution française, 1818) geschrieben, als sie der Tod ereilte.

Wahre Bedeutung für die geistige Geschichte ihres Volkes verliehen dieser seltenen Frau nicht ihre poetischen Schöpfungen, sondern allein die fruchtbaren Gedanken, die sie in litterarischen, philosophischen und politischen Betrachtungen mit dem aufrichtigen Ernst ihrer Beredsamkeit verkündete. Die Enttäuschungen und Bitterkeiten ihres Lebens während der Revolution und des Kaiserreichs ließen sie dem Humanitäts- und Freiheitsgedanken der Aufklärung nicht untreu werden oder den Glauben aufgeben an den geistigen und sittlichen Fortschritt der Menschheit. Sie bewahrte die reinsten und edelsten Errungenschaften des 18. Jahrhunderts und suchte zugleich der neuen Zeit neue Quellen poetischer Begeisterung und sittlicher Erhebung zu eröffnen. Während sie eine sittliche Erneuerung der französischen Dichtung durch eine Versenkung in das eigene Innere, aus der „Poesie des Herzens" herbeizuführen strebte, hat sie zugleich mehr als irgend jemand zur „Befreiung der Kunst" beigetragen, die das Schlagwort der folgenden Generation wurde. Sie zuerst hat die Vorurteile und die Fesseln des Herkommens in der Litteratur mit einer Wärme der Beredsamkeit und einer Schärfe des Blickes bekämpft, die von den Romantikern nicht übertroffen worden sind. Beseelt von einem echt weiblichen Gefühl der Sympathie für alles, was schön, edel und groß war, hat sie es jenseits der Grenzen heimischer Bildung aufgesucht, gefunden und hat, als sie es mit begeisterter Beredsamkeit ihrer Nation mitgeteilt, den französischen Geist zu einem freien Umblick emporgehoben über die selbstvergnügte Enge litterarischer Anschauungen, die ihm von dem herkömmlichen Geschmack des Gesellschaftslebens und seinen unfruchtbaren Formeln diktiert wurden.

Durfte Frau von Staël sich mit Recht als „denkenden Geist" (esprit penseur) fühlen, so verdankte ihr Zeitgenosse François René, Vicomte de Chateaubriand (1768—1848; s. die Abbildung, S. 605), obgleich er auch Pamphletist und philosophisch-politischer Tagesschriftsteller war, seinen hohen litterarischen Einfluß vor allem den Schöpfungen seiner Phantasie, seiner Originalität als Maler der Natur und Darsteller geistiger Stimmungen, der Fülle und dem Farbenreichtum seiner Sprache. Chateaubriand stammte aus einem alten bretonischen Hause. Nach dem fehlgeschlagenen Versuch, einen Geistlichen aus ihm zu machen, wurde er, mit einem Leutnantspatent versehen, nach Cambrai zu einem Regiment geschickt (1786). Bald darauf starb sein Vater und hinterließ ihm das Erbteil eines jüngeren Sohnes. Während der bewegten Jahre der Revolution faßte der junge Leutnant den Entschluß zu einem Unternehmen, das ihn berühmt machen sollte: er reiste von Saint-Malo nach Nordamerika, mit der Absicht, die „nordwestliche Durchfahrt" aufzusuchen. Indessen besaß er wohl kaum die Fähigkeiten zu einem thatkräftigen Führer einer Nordlandsunternehmung; jedenfalls gebot er nicht über ausreichende Mittel. Der Plan wurde fallen gelassen, aber wenn Chateaubriand dort „nicht die Polarwelt fand, die er suchte, fand er doch eine neue Muse". Von Albany im Staate New York zog er unter Führung eines Halbindianers in die Urwälder und an den Niagara. Hier umfing ihn der Rausch des Unabhängigkeitsgefühls, das Bewußtsein, wieder in seine ursprünglichen Rechte eingesetzt zu sein. Nachdem er ein Jahr bei den Irokesen zugebracht hatte, kehrte er in die zivilisierte Welt zurück und nahm zahlreiche Eindrücke und Anschauungen von den „Naturmenschen" und aus dem Leben im Schoße der Natur mit nach seiner französischen Heimat, später nach Koblenz und endlich als Emigrant nach England. Hier entstand, im beliebten Stile Montesquieuscher Betrachtungen, seine erste größere Schrift: der „Historische, politische und moralische Versuch über die Revolution" (Essai historique, politique et morale sur la

révolution. London 1797, 2 Bände), ein Gemisch von Standesvorurteilen, religiösem Zweifel und Rousseauschen Ideen. Die Rückkehr nach Paris erfolgte 1800 und ziemlich gleichzeitig eine religiöse Umkehr. Chateaubriand wurde ein dilettantischer Enthusiast, ein litterarischer Herold des katholischen Glaubens im „Geist des Christentums“ (le Génie du Christianisme, 1802). Das Werk enthält zwei Episoden aus einem schon in Amerika geplanten Romane (den „Natchez“): „René“ und „Atala“. Die Erzählung „Atala“ (zuerst im „Mercure“ von 1801 veröffentlicht) begründete Chateaubriands Dichterruhm. „Atala und Chactas“ ist ein Gegenbild zu „Paul und Virginie“: die Geschichte zweier von der Zivilisation nur berührten Menschenkinder; der Nebentitel heißt: „Die Liebe zweier Wilden in der Wüste“.



François René Chateaubriand. Nach dem Gemälde von Anne-Louis Girodot de Roncy-Triofon im Museum zu Saint-Malo (Ille-et-Vilaine), Photographie von Braun, Clément u. Cie. in Paris. Vgl. Text, S. 604.

Auch hier wird die Geschichte einem Unbeteiligten an dem Ort der Handlung selbst von einem alten Manne erzählt. Ein Franzose, Namens René, ist 1725 nach Louisiana gekommen und den Meschacébé (Mississippi) bis zu den Natchez hinaufgefahren, um unter den Kriegern des Stammes Aufnahme zu finden. Der Häuptling Chactas nimmt ihn an Sohnes Statt an und gibt ihm die Indianerin Celuta zum Weibe. Eines Nachts bittet René Chactas, ihm die Abenteuer seines Lebens zu erzählen. Der Alte thut es und vermählt im Vortrag die indianische Bildersprache mit französischer Feinheit und Gewähltheit des Ausdrucks; denn er ist einst in Frankreich gewesen, ist Ludwig XIV. vorgestellt worden, hat sich mit den großen Männern des Jahrhunderts unterhalten, die Tragödien Racines und die Trauerreden Bossuets angehört, „mit einem Worte, der Wilde hatte die Gesellschaft auf der Höhe ihres Glanzes gesehen“. Als junger Krieger ist Chactas die Beute feindlicher Indianer geworden und soll am Marterpfahl sterben. Aber Atala, die Tochter eines Häuptlings, die von ihrer Mutter im Christentum erzogen ist, befreit ihn und begleitet ihn auf seiner Flucht. Auf den Irrfahrten durch die Wälder läuft Atala Gefahr, dem Gefühl, das sie heimlich für Chactas nährt, nachzugeben. Die beiden überrascht ein furchtbares Unwetter, aber in der Nähe sind menschliche Wohnstätten. Ein französischer Missionspriester führt sie in sein Dorf, wo bekehrte Indianer den Übergang vom Jagdleben zum Ackerbau darstellen. Nun ist Hoffnung vorhanden, daß Chactas Christ werden und Atala ihm angehören kann. Aber Atala wird krank und erzählt, ihre Mutter habe sie sterbend der Himmelskönigin geweiht. Eltern, Freunde, Heimat, das Heil der eigenen Seele wolle sie für Chactas opfern, aber der Schatten der Mutter träte drohend zwischen sie und ihn. Und doch brennt die ergebene junge Christin von heißer Liebesglut. Der Missionar weiß Hilfe: der Bischof von Quebec hat die Vollmacht, „einfache Gelübde“ zu lösen. Zu spät! Gestern, während des Unwetters, als sie fast ihr Gelöbnis verletzt hätte, hat Atala zu eigener Rettung Gift genommen: sie stirbt als Opfer der mangelhaften Erziehung in der Wildnis, denn eine Christin darf nicht über ihr Leben verfügen. Atala ist ein Opfer unklarer religiöser Begeisterung. Aber sie sei glücklich, sterben zu dürfen. Alles leidet und klagt hienieden. Königinnen haben geweint wie einfache Frauen, „und man ist erstaunt gewesen über die Thränen, die in den Augen der Könige enthalten waren“.

Saint Pierres Südsee-Idylle besitzt größere poetische Wahrheit als der Indianerroman Chateaubriands, dem der natürliche Lebensinhalt fehlt. Die Figuren der Erzählung sind im Grunde Idealgestalten wie die Geßnerschen, nur von glühenderem Gefühl beseelt und in einer neuen Umgebung in einen tragischen Konflikt gebracht. Die Fiktionen der Idyllen, Rousseaus empfindsame Naturbegeisterung, Saint Pierres Schilderungen exotischer Landschaften kehren in Chateaubriands Schöpfung wieder; neu hinzu kommt die christkatholische Inbrunst und ein Lebensüberdruß, ein Weltschmerz, der nicht aus der Rousseauschen Antithese von Kultur und Natur entspringt. Für Chateaubriand ist das exotische Naturmotiv wertvoll, weil es ihm Gelegenheit gibt, seine Darstellungsgabe und den farbenreichen Zauber seiner Sprachphantasie zu entfalten. Er ist aber darum nicht „wie Rousseau für die Wilden begeistert", sondern er sagt selbst: „obgleich ich mich vielleicht ebensosehr über die Gesellschaft zu beklagen habe, wie dieser Philosoph Ursache hat, mit ihr zufrieden zu sein, so glaube ich doch nicht, daß die reine Natur das schönste Ding von der Welt sei; ich habe sie immer recht häßlich gefunden, wo ich Gelegenheit hatte, sie zu sehen — mit dem Worte Natur hat man alles verdorben; schildern wir die Natur, aber die schöne!" Chateaubriands poetische Grundstimmung ist ein aus unbefriedigten Ansprüchen und wirklichen Enttäuschungen entstandenes Mißfallen an der Welt, das ihn selbst zwar nicht thatenlos werden läßt, das er aber in seiner Dichtung, der christkatholischen Glaubensfreudigkeit zum Trotze, streng festhält.

In einem Epilog zu seiner Dichtung entwickelt Chateaubriand seine Moral. „Ich sah das Bild des Jäger- und des Ackerbau treibenden Volkes, die Gefahren der Unwissenheit und der religiösen Begeisterung im Gegensatz zu der Einsicht, der Nächstenliebe und dem wahren Geiste des Evangeliums, den Kampf der Leidenschaft und der Tugend in einem einfältigen Herzen, endlich den Sieg des Christentums über das ungestümste Gefühl, den furchtbarsten Schrecken, die Liebe und den Tod." Ist aber das Opfer, das Atala ihrem Aberglauben bringt, wirklich der Triumph des Christentums über Tod und Liebe? Und wenn das Gedicht in die mystische Verherrlichung der Jungfräulichkeit ausklingt, wird diese Palme des Glaubens nicht durch Selbstmord erkauft? Allein das Rührende und Zarte, das der Dichter in die Darstellung der Abenteuer und in die Gestalten gelegt hat, die Großartigkeit und Kraft der Naturschilderung spricht zum Gefühl und entrückt unsere Einbildungskraft aus der Wirklichkeit in eine träumerische Stimmung, die sich auf dem Strome einer farbenprächtigen, bildersatten, in melodischen Wellen dahingleitenden Sprache wiegt. Das weckte Begeisterung, und gerade die bilderreiche und einfache Sprache der Halbindianer, die Mischung homerischer, biblischer und ossianischer Ausdrücke, jener bekannte Jargon der Halbbarbaren, war neu und anziehend.

Der zweite kleine Roman Chateaubriands, „René", wurde erst mit dem „Geist des Christentums" veröffentlicht; er ist von noch stärkerem persönlichen Gehalt als „Atala".

Chateaubriand führt unter der Maske „René" den Weltschmerz in die französische Litteratur ein, ihn beseelt der Drang zum Lebensgenuß und die Erkenntnis seiner Schalheit; die Vorstellung eines besonderen Glückes, das in leidenschaftlichem Aufgehen im Genuß besteht, und die sich nie verwirklichen kann, erzeugt Überdruß und empfindsame Schlaffheit. Die Verwandtschaft „Renés" mit „Werther" ist leicht erkennbar; die Einwirkung von Rousseau liegt ferner. In „Werther" war der Jüngling erschienen von edler freier Bildung und tiefem Gemüt, der in Widerstreit gerät mit den engen und erniedrigenden Verhältnissen des äußeren Lebens, der, durch Zurücksetzung verbittert, als unglückliche Liebe noch hinzutritt, das Leben als eine Last von sich wirft. Auch er geht zu Grunde, weil er nicht verzichten kann, worauf er verzichten muß,

und er nicht aus einer mutigen That neue Frische der Lebenskraft schöpfen kann. Bei René fehlt die überzeugende Motivierung seines Lebensüberdrusses, er ist ein hochmütiger und trübsinniger Narr, während Werther Teilnahme erweckt. Aber dennoch war die Erzählung in Frankreich der charakteristischste Ausdruck der Zeitstimmung, und in den folgenden Jahrzehnten sind weltschmerzliche Gestalten in der Dichtung nicht selten: schwächliche und anspruchsvolle Menschen, die sich für Ausnahmen halten und übellaunig werden, wenn sie das Leben nicht befriedigt, die verwandt sind mit dem Rousseau der „Konfessionen", wenn er sich von seinen Sünden und Fehlern mit seinem starken und tiefen Gefühl freispricht. Eine dem Werther ähnliche Gestalt ist der Held von Etienne de Senancourts (1770—1846) „Obermann" (1804), einer Selbstbiographie in Briefen. Obermann findet, daß die Menschen weder so fühlen wie er, noch daß die Dinge seinen Wünschen entsprechen, er sieht, daß keine Übereinstimmung zwischen ihm und der Gesellschaft möglich ist. Auch Benjamin Constant (1767—1830), der Schützling der Frau von Charrière und Freund der Frau von Staël, hat einen Bekenntnisroman („Adolphe", 1816) geschrieben, dessen Held nicht ins Gleichgewicht gelangen kann. „Adolphe" wird als eines der ersten Muster des psychologischen Romans (roman d'analyse) geschätzt, denn der Held weiht den Leser nicht nur in seine Gefühle ein, sondern verschafft sich über sich selbst Klarheit durch die Erforschung seiner eigenen Seelenregungen.

In Chateaubriands großem Werke sollte der Dichter hinter dem Apologeten zurücktreten. Die Heiden des Altertums und die Ketzer waren als Gegner des Christentums in den ersten Zeiten der Kirche und später von Bossuet widerlegt worden; jetzt galt es, die Widersacher des Glaubens im Schoße der christlichen Gemeinschaft selbst zu bekämpfen. Voltaire hatte die Verfolgung Julians des Abtrünnigen „gegen die triumphierende Kirche erneuert; mit trauriger Kunst wußte er bei einem flatterhaften und liebenswürdigen Volke den Unglauben in Mode zu bringen". Sein verderblicher Einfluß verbreitete sich über ganz Frankreich, faßte Fuß in den Akademien der Provinz, in der Gesellschaft unter den Frauen, und ernste Philosophen errichteten Lehrstühle des Unglaubens. Man behauptete, daß das Christentum eine barbarische Einrichtung sei, die für die Freiheit und den Fortschritt der Menschheit nicht früh genug fallen könne. Der Haß des Evangeliums führte zu einer vorgeblichen oder aufrichtigen Rückkehr zum heidnischen Glauben des Altertums. Gegen diese Widersacher hätten die Verteidiger der Religion darlegen sollen, daß das Christentum vortrefflich sei, nicht weil es von Gott kommt, sondern daß es von Gott komme, weil es vortrefflich sei. Sie hätten zeigen sollen, daß die christliche Religion von allen die poesievollste, die menschlichste, die der Freiheit, den Künsten und den Wissenschaften günstigste wäre; daß die moderne Welt in Gewerben, Wissenschaften, in Werken des Wohlthuns und der Künste ihr alles verdankt, daß nichts göttlicher ist als ihre Sittenlehre, nichts liebenswürdiger, prächtiger als ihre Glaubenslehre und ihr Gottesdienst; sie hätten beweisen sollen, daß das Christentum den Genius fördert, den Geschmack läutert, tugendhafte Neigungen entfaltet, den Gedanken Kraft einflößt, edle Formen der litterarischen Thätigkeit und Vollendung den Künstlern verleiht. Phantasie und Gefühl sollen das Christentum verteidigen.

Kurz vorher waren in Deutschland Schleiermachers „Reden über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern" (1799) erschienen. Wie Chateaubriand, so wollte auch Schleiermacher den erschlafften und gleichgültigen religiösen Sinn wecken; beiden lag es am Herzen, zu beweisen, daß niemand seine Höhe wissenschaftlicher und künstlerischer Bildung zu verleugnen brauche, um Christ zu sein. Aber Schleiermacher sucht eine lebendige Vermittelung zwischen Bildung und Glauben in den Tiefen des Gemütes; um die Religion des Christentums richtig

zu erfassen, meint er, müsse man alle seine Formen gelten lassen. Wie er denkt die Protestantin Frau von Staël, die von den Deutschen jene Duldung gelernt hatte, die den Glauben in jeder Form achtet und seiner sittlichen Bedeutung gerecht wird. Chateaubriand dagegen kennt in seinem „Geist des Christentums“, auf den Joseph Joubert (1754—1824, Pensées, 1842), einer der feinsinnigsten Kritiker und Denker des Zeitalters, nicht ohne Einfluß war, allein die „Kirche“, d. h. die katholische; er verheißt sich von ihren Einrichtungen und Satzungen, ihrer ganzen Fülle und Herrlichkeit eine mächtige Wirkung auf Phantasie und Gemüt. Von der sinnlichen Verkörperung des Christentums in der Kirche geht er aus, um im einzelnen zu zeigen, daß sie eine Stütze der öffentlichen Ordnung ist und dazu dient, das Leben der Gesamtheit und des Einzelnen poetisch zu verklären und sittlich zu erheben. Das Christentum sollte wieder liebenswürdig gefunden werden. Ernste Väter der Kirche meinten zwar, daß die reine Lehre und die Wahrheit zu sehr der Schönheit und dem Reiz geopfert würden, aber auch Chateaubriand schrieb für die Gebildeten unter den Verächtern der Religion. Sein „Geist des Christentums“ erfüllte kraft einer poetischen Sprache die Gemüter mit neuem Gefühl für die Schönheit und Würde der Kirche und förderte ungemein Napoleons Bestrebungen für ihre Wiederherstellung in Frankreich. Ostern 1802 fand die öffentliche Danksagung für den Abschluß des Konkordats statt, im Mai desselben Jahres erschien der „Geist des Christentums“. Chateaubriand trat nun als Gesandtschaftssekretär in den Dienst des Kaisers, aber als Napoleon den Herzog von Enghien erschießen ließ (1804), nahm er seinen Abschied.

Er trug sich jetzt mit dem Plane einer poetisch-geschichtlichen Verklärung des christlichen Glaubens in Gestalt einer epischen Dichtung. Anders als die klassischen Dichter, die keiner geschichtlichen Studien bedurften und keiner persönlichen Anschauung der Orte ihrer poetischen Handlungen, um Farbe, Stimmung und charakteristische Wahrheit zu finden, begab sich Chateaubriand, „neue Farben für seinen Pinsel, neue Erregungen für seine Seele suchend“, Ende 1807 nach Griechenland, Syrien, Palästina und Ägypten. Über das nördliche Afrika und Spanien (Granada und Córdoba) kam er nach Frankreich zurück und erwarb bei Paris eine kleine Besitzung (Vallée-aux-Loups). Nach siebenjähriger Vorbereitung erschienen 1809 die „Märtyrer“ (les Martyrs ou le Triomphe de la Religion chrétienne, 2 Bände), ein Epos von vierundzwanzig Gesängen in Prosa. In der Schilderung der Örtlichkeiten, der Sitten und der Kleidung strebte Chateaubriand hier nach antiquarischer Treue, der Stil war malerisch und enthusiastisch: die „Märtyrer“ waren eine romantische Dichtung. Aber Chateaubriand stand noch zu sehr im Banne der Überlieferung, um sich mit der Aufgabe des Verses auch von der epischen Theorie des Klassizismus freizumachen. Er verzichtete nicht einmal auf mythologische Einkleidungen und inspirierte sich noch ebensosehr aus der „Äneide“ und dem „Telemach“ wie aus Miltons „Verlorenem Paradies“.

Die Handlung führt uns in der Zeit Diokletians in alle Provinzen des römischen Reiches. Nach der Idee des Dichters sollten die „Märtyrer“ ein großartiges Gesamtbild der untergehenden heidnischen Kultur und des triumphierenden Christenglaubens sein, aber das Ganze ist doch mehr eine Reihe von Episoden, die mit gekünstelter Genauigkeit kulturgeschichtlicher Sittenschilderung beschrieben und erzählt werden.

Die „Abenteuer des letzten Abenceragen“ (Les aventures du dernier Abencerage, 1808) und „Die Natchez“ (Les Natchez) ein Roman, der mit der ersten Gesamtausgabe der Werke Chateaubriands (1825) in einer von der ursprünglichen abweichenden Gestalt herauskam, sind des Dichters letzte Schöpfungen.

Abu Hamet, der letzte der Abenceragen, ist aus Tunis nach Granada gekommen, um die Heimat seiner Väter zu besuchen. Er begegnet Donna Blanca, der Tochter des Herzogs von Santa Fé aus dem

Hause des Cid. Außer den wehmütigen Empfindungen, die der Anblick Granadas mit seinen Erinnerungen in ihm weckt, erfüllt sein Herz eine innige und zarte Neigung zu Donna Blanca, aber die Verschiedenheit des Glaubens und des Stammes macht eine Verbindung der beiden unmöglich. Abu Hamet und Donna Blanca sind Chactas und Atala, ins ritterlich Romantische übertragen. In dieser Novelle verbindet sich die persönliche Erinnerung an eine durch das Heldentum und durch die Kunst der Vorzeit geweihte Örtlichkeit mit der dichterischen Vorstellung veredelter Ritterlichkeit zu romantischer Wirkung.

Als ein Hauptwerk Chateaubriands muß seine „Reise von Paris nach Jerusalem“ (Itinéraire de Paris à Jérusalem. 1811, 3 Bände) gelten, ein Meisterwerk sorgfältiger Ausführung und harmonischen Stiles, voll persönlicher Eindrücke, die, von den Überresten des Mittelalters und Altertums und ihrer Geschichte hervorgerufen, zu phantasiereichen Betrachtungen und vertraulichen Bekenntnissen Anregung gewährten. Chateaubriand ist von nun an vornehmlich Staatsmann und Publizist. Seine Flugschrift: „Über Buonaparte, die Bourbonen und die Notwendigkeit, sich mit unseren legitimen Fürsten zu verbinden“ (de Buonaparte, des Bourbons et de la nécessité de se rallier à nos princes légitimes. 1814), die „für Ludwig XVIII. eine Armee wert war“, brachte ihn dem wiedereingesetzten Herrscherhause näher, er wurde Pair von Frankreich und war unter dem neuen Könige zweimal Minister. Anfänglich war Chateaubriand einer der eifrigsten jener Ultras, die durch ihre kurzsichtige Politik am meisten dazu beigetragen haben, das Königtum der Bourbonen in Frankreich unbeliebt und unmöglich zu machen. Er war einer der Urheber des im Namen der Legitimität unternommenen Feldzugs nach Spanien. Seine meisterhafte Flugschrift nach dem Tode Ludwigs XVIII. („Le roi est mort, vive le roi!“) gewann ihm in hohem Grade auch Karls X. Gunst. Als die Julirevolution seiner politischen Laufbahn einen jähen Abschluß brachte, war er Gesandter in Rom. Um so fleißiger war jetzt seine Feder, und unter seinen politischen Gelegenheitsschriften und litterarischen Studien verdient die lebendige und reizvolle Darstellung des Kongresses von Verona (1838), an dem Chateaubriand selber teilgenommen hatte, hervorgehoben zu werden. Am anhaltendsten beschäftigten ihn aber seine Denkwürdigkeiten, die als „Erinnerungen von jenseit des Grabes“ (Mémoires d'Outre-tombe. 1811—33) erst lange nach seinem Tode erscheinen sollten. Doch verkaufte er die Handschrift schon vorher, und kaum hatte er die Augen geschlossen (1848), als der Verleger sie in der „Presse“ veröffentlichte.

Nach den Verkündern jenes religiösen Bewußtseins, das die Betrachtung der Natur im Menschenherzen weckt, war Chateaubriand der poetische Herold des positiven katholischen Christentums und seiner Kulturmission geworden. War er im Ernste ein gläubiger Katholik? Frau von Récamier, in deren Salon Chateaubriand der Abgott des jungen Frankreich war, hatte auf diese Frage geantwortet: „Er glaubt, daß er glaubt“ (Il croit croire). Er war von Natur ein Künstler, sein Ehrgeiz war der litterarische Ruhm, die Schönheit des Stiles sein Kultus. Man hieß ihn den Vater der Romantik, er selber nannte sich „den Ahnherrn der Romantik durch seine beiden Kinder Atala und René, die sich unter kein Joch beugten“. Richtig ist, daß er als Künstler mit der klassischen Tradition strenger Scheidung der Stil- und Dichtungsarten gebrochen hat. In seiner Sprache gibt es Neuschöpfungen, Altertümlichkeiten, kühne Umstellungen, Vergleiche und Übertragungen, die der besonnenen Korrektheit des Klassizismus verwerflich dünkten. Er übertreibt oft die Anwendung der poetischen Mittel, der Farbenreichtum seines Ausdrucks ist vielfach nur rhetorisch ohne poetische Anschauung. Romantisch ist außer seiner christlichen Inspiration seine Begeisterung für Ossian, Milton und Shakespeare. Aber er hält fest am „beau idéal“ und verbietet der Kunst, „sich mit der Nachbildung von Mißgestalten zu beschäftigen“. Lächerlich erscheinen ihm später die „Übertreibung der modernen Bühne, die

getreue Nachbildung aller Verbrechen, die Erscheinung von Galgen und Nachrichtern, von Mord, Notzucht und Inzest auf dem Theater, die Phantasmagorien der Kirchhöfe, der unterirdischen Gemächer und alten Schlösser". Er verehrt die griechisch-römische Kunst als Vorbild des guten Geschmacks, aber er schwelgt selbst in Bildern und Gefühlen und liebt den Gegensatz der Worte und der Gedanken als der nächste Verwandte des „beredten Sophisten von Genf".

Chateaubriands Bemühen, durch Kunst und feurige Überredung die Gemüter für den katholischen Glauben und das auf göttlicher Einsetzung beruhende Königtum zu begeistern, wirkte eine Zeitlang auf die aufstrebende Jugend. Wenigstens hatte Chateaubriands dichterische Verherrlichung des Christentums die Folge, daß später mancher über seinen Unglauben jammerte und Voltaire verfluchte. In der höheren französischen Gesellschaft nahm die Gläubigkeit einen Aufschwung: ein Legitimist mußte auch ein guter Katholik scheinen. Von neuem stützte sich der Thron auf die Kirche, bestärkte aber freilich hierdurch nur den von den Gegnern genährten und im Volke verbreiteten Argwohn, daß das Königtum eine Macht des Rückschritts sei.

Chateaubriands katholischer und legitimistischer Eifer wurde übertroffen von der ernsten Kraft und strengen Konsequenz des Grafen Joseph Marie de Maistre (1754—1821), der, ein Meister des Stils und der Polemik, in seinen Schriften als das einzige Heilmittel aller Übel die Zurückführung der Völker unter die alte Zucht des mittelalterlichen päpstlichen Christentumes empfahl („du Pape", Vom Papste, 1819). Dem geistvollen, witzigen und dialektisch scharfen Verfasser der „Petersburger Abende" („Soirées de Saint-Petersbourg", 1821) ist sein Gesinnungsgenosse Louis de Bonald (1753—1840) nicht gleich zu achten. Dieser hatte schon 1796 die Lehre von der theokratischen Monarchie aufgestellt; später bewies er in seinen „Philosophischen Untersuchungen" (Recherches philosophiques. 1818), daß die Widersprüche der philosophischen Lehren das Grundübel seien, woran die Gesellschaft leide. „Wir suchen noch nach der Wissenschaft und der Weisheit wie die Griechen"; und doch ist schon jede metaphysische und jede moralische Wahrheit und Wissenschaft im Christentum vorhanden.

Zu demselben Kreise gehörte Pierre Simon Ballanche (1776—1847), der in der Mitte zwischen den Theokraten und den Rationalisten stand. Er hatte eine Art christlicher Ästhetik („Du sentiment", Vom Gefühl, 1802) geschrieben, wurde aber erst seit 1814 in Paris, im Verkehr mit Frau Récamier, Frau von Staël, Chateaubriand und Bonald, durch seine in vortrefflicher Prosa geschriebenen Werke weiteren Kreisen bekannt. Er ist der Urheber einer eigenen christlichen Theosophie, die ihn nicht immer zu Entwickelungen geführt hat, die im katholischen Sinne einwandsfrei waren. Ballanche verfolgt in der Geschichte das Gesetz der Vorsehung, das in dem Gedanken des Sündenfalls und der Wiedergeburt ausgedrückt ist. Der gefallene Mensch strebt ohne Unterlaß nach der Wiedergeburt und der verlorenen Einheit, aber weder der Einzelne noch die Gesamtheit können auf Erden glücklich werden. Der Katholizismus ist nur eine Entwickelungsform des Christentums, das noch zu einer höheren Stufe gelangen kann. Ballanches Werke von „Antigone" (1814), einer Elegie in Prosa über die Leiden der Menschheit, bis zum „Versuch der Wiedergeburt" (Essai de Palingénésie sociale, 1827) und der „Vision Hebals" (Vision d'Hébal, 1832) sind ein wunderbares Gemisch von philosophischer Geschichtsbetrachtung, Mystik und Sozialismus, aber der Verfasser blieb trotz seiner Lehre vom Fortschritt und von der Wiedergeburt ein treuer Sohn der Kirche, während der feurige und hartköpfige Bretone Hugues Félicité Robert de Lamennais (1782—1854), das eifrigste und talentvollste Glied der „theokratischen Schule" (Essai sur l'indifférence en matière de religion, Versuch über die religiöse Gleichgültigkeit, 1817), der zunächst alles Heil in der unbedingten Unterwerfung unter

die Autorität und den orthodoxen Glauben erblickte und mit folgerichtiger Unduldsamkeit alles Übel in den Anmaßungen der individuellen Vernunft begründet sah, allmählich von der Selbständigkeit seines Geistes fortgerissen wurde, schließlich die Autorität nicht mehr außer oder über sich, sondern nur noch in sich fand und so mit der päpstlichen Kirche zerfiel.

In der anspruchslosen Erzählung ohne Pessimismus und Empfindsamkeit sind Xavier de Maistre (1763—1852) und Charles Nodier die Fortsetzer der guten alten Überlieferung. Die „Reise um mein Zimmer" (Voyage autour de ma chambre, 1794), eine anmutige Plauderei, die ersterer als junger Offizier zu seiner Unterhaltung während eines Arrestes niederschrieb, gehört dem leichten spöttischen Tone nach durchaus dem 18. Jahrhundert an, während der „Aussätzige der Stadt Aosta" (le Lépreux de la cité d'Aoste, 1811) von ernster religiöser Färbung ist. Einem armen Aussätzigen, der einsam in einem verfallenen Turme lebt und sein Gärtchen pflegt, bewährt sich in seiner Verlassenheit die tröstende Macht des Glaubens. Dieses Gespräch wurde ein Vorbild für die Darstellung des Seelenzustandes der von unheilbaren Leiden Heimgesuchten. Auch das „Junge Mädchen aus Sibirien" (la Jeune Sibérienne, 1825), woraus später Frau Cottin ihren anspruchsvolleren Roman „Elisabeth" machte, und die „Gefangenen im Kaukasus" (les Prisonniers du Caucase) sind rührende und erhebende Darstellungen menschlicher Treue und Standhaftigkeit. Charles Nodier (1780—1844) hat als Erzähler ein weniger umgrenztes Reich als de Maistre. Er war Entomolog, Chemiker, Philolog, Bibliograph, Litterarhistoriker, Herausgeber, Poet und Romanschreiber, verdankt aber seine litterarische Bedeutung seinen reizenden Märchen und phantastischen Novellen. In seiner kleinen Wohnung hat er mit seinen unvergleichlichen improvisierten Erzählungen seine romantischen Freunde oft entzückt; das Ahnungsvolle, Märchenhafte, Phantastische zog ihn an; aber bei alledem war er ein überzeugter Gegner aller Ausschreitungen und Willkürlichkeiten in der Sprache. Klarheit, Mäßigung, wohlklingender und abgerundeter Ausdruck lagen ihm am Herzen, die sorgfältigste Behandlung der Sprache war sein Ziel. „Smarra oder die Dämonen der Nacht" (Smarra ou les Démons de la Nuit, 1821), das als romantisches Buch gilt, ist ein stilistisches Kunststück, „worin Nodier alle Formen des französischen Ausdrucks zu erschöpfen suchte, indem er mit seiner ganzen Geschicklichkeit gegen die Schwierigkeiten der griechischen und lateinischen Konstruktion ankämpfte".

In Nodiers Vorrede zu „Trilby" (1822) heißt es: „Stilistisches Talent ist eine kostbare und seltene Fähigkeit, auf die ich nicht in dem Sinne, den ich damit verbinde, Anspruch mache, und ich glaube nicht, daß es mehr als drei oder vier Schriftsteller in einem Jahrhundert gibt, die über die höchsten Eigenschaften des Stiles gebieten. Aber ich schmeichle mir, die Ehrfurcht für die Sprache so weit getrieben zu haben wie keiner sonst." Dagegen brachten Geist und Inhalt seiner Dichtungen Nodier in Gefahr, „Romantiker" genannt zu werden. Seine ersten Romane („Stella", 1808; „Der Maler zu Salzburg", le Peintre de Saltzbourg, 1803) waren von Rousseauscher Empfindsamkeit berührt. Seine Stoffe holte er aus der Ferne, aus Slawonien („Jean Sbogar", 1818), Schottland („Trilby"), aus märchen- und sagenhafter Überlieferung, aus volkstümlichem und gelehrtem Aberglauben; aber es war Nodiers Ehrgeiz, das Unwahrscheinliche durch die Kunst der Darstellung glaubhaft zu machen. Die Einbildungen des Träumenden, die Vorstellungen des Volksglaubens und einzelner Phantasten gestaltet er in seinen Geschichten und Märchen so, daß die klare und bestimmte Umständlichkeit des Erzählten wie Wirklichkeit erscheint. Dabei verfügt er über einen treuherzigen, aufrichtigen Humor und eine zum Herzen sprechende gemütliche Wärme.

XVIII. Die Zeit Ludwigs XVIII., Karls X. und Louis Philippes von 1820 bis 1850.

1. Geschichtschreibung und Philosophie.

Die Erneuerung der Geschichtswissenschaft vollzieht sich gleichzeitig mit der der Dichtung und unter Einwirkung derselben Ideen. Chateaubriands „Märtyrer", ja selbst die Romane Walter Scotts weckten und verbreiteten den historischen Sinn, die Belebung der Vaterlandsliebe durch die Revolution, die Kämpfe der politischen Parteien waren den geschichtlichen Studien günstig. Diente doch die geschichtliche Forschung dazu, aus der Vergangenheit der Nation die Begründung der Rechte und Ansprüche der Parteien zu holen. Auf Sammlungen von Geschichtsquellen, besonders authentischen Denkwürdigkeiten, folgen selbständige und von einem neuen Geiste durchwehte künstlerische Darstellungen. Zwei Richtungen machen sich bemerkbar: die einen verfolgen einen ähnlichen Weg wie die Dichter, sie bestreben sich, die Vergangenheit durch ihre Kunst lebendig und anschaulich zu erneuern; die anderen schreiben die Geschichte philosophisch, sie unternehmen es, den geistigen Entwickelungsgang darzustellen. Thierry und Guizot sind die Hauptvertreter dieser beiden Richtungen.

Augustin Thierry (1795—1856) war zuerst als liberaler Politiker mehr jener Betrachtungsweise geneigt, die im siegreichen Fortschreiten der bürgerlichen Freiheitsideen die Menschheit auf jene Höhe gelangen läßt, von der aus der Blick ins gelobte Land der Zukunft schweifen kann („Lettres sur l'Histoire de France", Briefe über die Geschichte Frankreichs, 1827). Aber das Studium der unmittelbaren Zeugen und der Urkunden ließ ihm derartige politische Betrachtungen bald „zu trocken und eng", ihre Ergebnisse zu künstlich erscheinen: er beschloß, „die Geschichte um ihrer selbst" willen zu lieben und ihre thatsächlichen Vorgänge darzustellen. Die „Geschichte der Eroberung Englands durch die Normannen" (Histoire de la Conquête de l'Angleterre par les Normands, 1825) malte mit den satten Farben der Wirklichkeit genau und im einzelnen den nationalen Kampf aus, der der Eroberung Englands folgte. Auch wo die Überlieferung ergänzt werden mußte, hielt Thierry an seinem Grundsatze fest, in dem Tone und der Zeitfärbung der alten Chronisten zu bleiben und nicht durch moderne Betrachtungen die Darstellung zu verwirren und mit sich selbst in Widerspruch zu bringen. Er glaubte nur zu erzählen, nicht auseinanderzusetzen und zu entwickeln, selbst wenn er die allgemeinen Ergebnisse seiner Einzeluntersuchungen vortrug.

In den „Erzählungen aus der Merowingerzeit" (Récits des temps mérovingiens, 1840), Thierrys geschichtlichem Meisterwerke, in dem eine politische Parteinahme schon des Gegenstandes

wegen kaum hervortreten konnte, meinte der Geschichtschreiber seine Methode am glänzendsten entfalten zu können, wenn er für die verrufenste und verwirrteste Epoche der französischen Geschichte lebendiges Interesse zu erwecken im stande wäre. Dieses Zeitalter zog ihn ferner darum an, weil es sich hier, wie in der Normannengeschichte, um einen Kampf der Rassen handelte und um die Entstehung eines neuen Volkstums aus Gegensätzen und inneren Kämpfen. Seine Erzählung soll gleichsam der Bericht eines scharf beobachtenden und zuverlässigen Augenzeugen sein, der von allem vollständig und genau unterrichtet ist, und in der That war es Thierrys größtes Verdienst, daß er sich treu und ehrlich bemühte, darzustellen, was war, nicht, was sein sollte, daß er durch die sorgfältige Berücksichtigung und Verwertung sonst vernachlässigter Angaben und Einzelzüge der Überlieferung wirklich die Physiognomie eines Zeitalters deutlich herauszuarbeiten suchte.

Der rein beschreibende Charakter der Geschichtsdarstellung trat noch ausgesprochener bei Prosper, Baron de Barante (1782—1866) hervor, dem Übersetzer von Schillers Dramen (1821). In seiner „Geschichte der burgundischen Herzöge des Hauses Valois" (Histoire des ducs de Bourgogne de la maison de Valois. 1821—24) behandelt dieser Gelehrte die zwischen den Schlachten von Poitiers und von Nancy liegende Periode (1346—1477), über die Froissart und Commynes, „der Herodot und der Thukydides der gotischen Zeit", so lebendig berichtet hatten. Der Reichtum an einzelnen und merkwürdigen Zügen, den diese und andere Schriftsteller des Zeitalters in üppigster Fülle einer wahren, unparteiischen und malerischen Schilderung darbieten, wird von Barante verwertet, um die Geschichte durch sich selbst reden zu lassen. Ob seinen Zeugen zu glauben ist oder nicht, bleibt ihm gleichgültig, wenn sie nur im Sinne ihrer Zeit berichten. Seine Urteile über Menschen und Thatsachen stammen allein aus den Quellen, aus denen er seine Kenntnis geschöpft hat; „denn der Geschichtschreiber muß mehr schildern als zergliedern, sonst trocknen die Thatsachen unter der Feder ein".

Man hat Barante einen „Bildermaler" (imagier) genannt, der gleichsam eine Reihe bunter Stickereien historischen Inhaltes aufrollt, ohne das Wesen der geschichtlichen Entwickelung zu berücksichtigen. Höhere Ziele verfolgte Jules Michelet (1798—1874): nicht bloß die farbenreiche Oberfläche des Geschehens wollte er schildern, sondern in das innere Leben der Entwickelung eindringen und so ein vollständiges Bild der geschichtlichen Erscheinungen schaffen, „denn das Leben ist wahrhaft Leben nur insofern, als es vollständig ist". Michelet hatte eine schwere Jugend durchgemacht, aber sich schon frühzeitig für den Beruf des Geschichtschreibers entschieden. Als Professor am Kolleg Sainte-Barbe bearbeitete er die „Grundlagen einer neuen Wissenschaft" (1725) des Italieners Giambattista Vico als „Prinzipien der Geschichtsphilosophie" (Principes de la philosophie de l'histoire. 1827). Der leitende Gedanke der „neuen Wissenschaft" ist nach Michelet: „Die Menschheit ist ihr eigenes Werk; Gott wirkt nicht auf sie, aber durch sie. Die Menschheit ist göttlich, aber es gibt keinen göttlichen Menschen."

Michelet gedachte im Sinne Vicos eine Geschichte zu schreiben, die zeigen sollte, wie Frankreich und das französische Volk aus sich heraus geworden sei. Diese Arbeit hat ihn von 1830 bis 1868 beschäftigt. Nach 1830 übertrug man ihm die Leitung der historischen Abteilung der Staatsarchive: der unerschöpflichste geschichtliche Stoff stand zu seiner unmittelbaren Verfügung. An der Sorbonne (1833—36) und am Collège de France (seit 1838) wirkte er als Lehrer der Geschichte. Thierry hatte die Quellen nicht in den Archiven gesucht, sondern sich an gedruckte Chroniken und an die Verfasser von Denkwürdigkeiten gehalten. Michelet verwertet auch die Akten und Urkunden der Archive, und er schöpft Belehrung aus den wenig bekannten Werken

der Kunst und der Litteratur. Aber er benutzt authentische Zeugen der Vergangenheit mit der Gestaltungskraft eines Dichters, der Begeisterung eines Sehers und bisweilen auch mit der Sophistik eines Parteimannes. Darum wurde dieser Historiker von stärkster intuitiver Fähigkeit und gewaltiger sprachlicher Macht der romantischste und subjektivste Geschichtschreiber seines Zeitalters, großartig und anziehend, aber unzuverlässig und phantastisch; selbst wenn er von sicher überlieferten Thatsachen ausgeht, behandelt er sie doch nur nach dem Werte, den ihnen seine rege Einbildungskraft beimißt. Die von der dichterischen Phantasie abhängige und symbolisierende Behandlung der geschichtlichen Überlieferungen, die Überschätzung einzelner charakteristischer Züge, der kleinen und zufälligen Ursachen', gibt ein dramatisch bewegtes, fesselndes, an Ausblicken reiches Geschichtsbild, das aber mehr den Schein der Wahrheit besitzt als ein getreues Abbild der Wirklichkeit ist. Michelet schildert oft nur, was ihn anzieht, oder was er anziehend darstellen kann, man hat daher wohl den späteren Teil seiner französischen Geschichte (1855—67, von der Renaissance bis auf Ludwig XVI.) eine „Vergnügungsreise" genannt. Michelet setzt die Kenntnis wichtiger Vorgänge oft ohne weiteres voraus und verliert sich dagegen in Abschweifungen, indem er Nebenumstände mit malerischer Ausführlichkeit und geistvoller Überschwenglichkeit behandelt. Gegen die Geschichtschreibung, die in diplomatischen Verhandlungen, Kriegsereignissen und Friedensschlüssen aufgeht, bildet Michelets subjektive Darstellungsweise den schärfsten Gegensatz.

Als Michelet das Mittelalter bearbeitete (1833—43), hatte er noch Freude an den Quellen, die er für die Geschichte dieser Zeit selbst erschloß. Ihn beseelte noch eine romantische Sympathie für das Zeitalter, für das Königtum, die Kirche, den Lehnsadel. Kaum hatte er aber sein „Mittelalter" vollendet, als er zusammen mit Edgar Quinet (1803—75), dem Übersetzer von Herders „Ideen zur Philosophie der Geschichte" (1827) und philosophischen Religionsdichter („Ahasvérus", 1833, „Prométhée", 1838), sein Werk über die Jesuiten herausgab (les Jésuites, 1843). Von jetzt an ist er der demokratische Priester- und Königsfeind, dessen Idol das edle und herrliche Volk ist, in dessen Namen er die geschichtlichen Größen vor seinen Richterstuhl fordert und sie fragt: Was habt ihr mit dem Volke gemacht? Was habt ihr für das Volk gethan? Seine politische Gesinnung verfälscht jetzt seine geschichtliche Darstellung mit parteipolitischem Pathos.

Als Michelet, wie Quinet, vom Collège de France entfernt und nach dem Staatsstreich (1851) seiner Stellung im Nationalarchiv beraubt worden war, zog er in die Umgebung von Paris, dann nach Nantes und zuletzt bis zu seinem Tode in die Nähe von Genua. In einer Reihe poetisch-begeisterter Werke von naturwissenschaftlichem und philosophischem Anstrich entfaltet er noch den vielseitigen Reichtum eines für alle Erscheinungen des Lebens offenen Geistes („l'Oiseau", Der Vogel, 1856, „l'Insecte", Das Insekt, 1857, „la Mer", Das Meer, 1861) und findet in der Natur eine Quelle sittlicher Lebenserneuerung.

François Guizot (1787—1874), ein in Genf erzogener Protestant, war als Lehrer der Geschichte so lange mit Erfolg an der Sorbonne thätig, bis ihn dieselbe Woge, die das bourbonische Königtum wegspülte, mit Villemain und Thiers auf die Höhe staatsmännischer Stellung emportrug. Guizot war Minister von 1830 bis 1837 und von 1840 bis 1848. Seine Geschichtsbetrachtung ist von dem Gedanken erfüllt, daß sich seit der Völkerwanderung, besonders in Frankreich, in der aufwärts steigenden Entwickelung des Mittelstandes der geistige und materielle Fortschritt der Nation verwirkliche. Diese Bewegung darzustellen, erscheint ihm als die vorzüglichste Aufgabe des Geschichtschreibers. Seine Hauptwerke sind die „Geschichte der englischen Revolution" (Histoire de la Révolution d'Angleterre, 1827—28) und die „Geschichte der Zivilisation in Europa und der Zivilisation in Frankreich" (Histoire de la civilisation en

Europe 1828, en France 1830, zum „Cours d'Histoire moderne", 1828—30, 6 Bände, gehörend). Guizot ist das Haupt der pragmatischen Geschichtschreiber, die ihren Gegenstand philosophisch betrachten und aus der Vergangenheit die Belehrung der Gegenwart schöpfen. Guizot zeigt, daß die Herrschaft den mittleren, durch Wohlstand, Fleiß und Einsicht ausgezeichneten Ständen zukommt, und daß alles Heil und Wohlergehen der bürgerlichen Gesellschaft auf ihnen beruht. Das Bürgerkönigtum, das mit den Vertretern dieses wichtigen Teiles der Nation regiert, ist die notwendige und gesetzliche Vollendung der französischen Geschichte. Guizots Darstellungsweise ist sicher, bestimmt und klar, aber leblos und kühl.

Adolphe Thiers (1797—1877), der die höchste politische Stellung erlangte, als Guizot längst ins Privatleben zurückgetreten war (1848), war um 1821 als junger Advokat gleichzeitig mit François Auguste Mignet (1786—1821) nach Paris gekommen und als Geschichtschreiber aufgetreten. Mignets „Geschichte der französischen Revolution" erschien 1824, Thiers aber veröffentlichte seine „Histoire de la Révolution française" von 1823 bis 1827. Das Werk ist ein leichtverständlicher und glänzend geschriebener Versuch, die Revolution und ihren Geist gegen die katholische und monarchische Reaktion zu rechtfertigen. Von größerer nationalgeschichtlicher Tragweite aber war Thiers' „Geschichte des Konsulats und des Kaiserreichs" (Histoire du Consulat et de l'Empire, 1845—62, 20 Bände). Der Verfasser hatte für sein Werk keine großen Studien gemacht, aber mit klarer Beredsamkeit die Geschichte des großen Kaisers so dargestellt, daß er nächst Béranger und Victor Hugo ein wirksamer Förderer der napoleonischen Legende und des zweiten Kaiserreiches wurde, während er selbst als Staatsmann hoffte, den Ruhm Napoleons und des dreifarbigen Banners für das Bürgertum fruchtbar zu machen.

An Tiefe und Unbefangenheit übertrifft als politischer und geschichtlicher Schriftsteller alle seine Zeitgenossen Alexis de Tocqueville (1805—59). Seine Bücher über die „Demokratie in Amerika" (De la démocratie en Amérique, 1835—39) und über „Die alte Monarchie und die Revolution" (l'Ancien Régime et la Révolution, 1856) sind Werke von echter Wissenschaftlichkeit, in denen aus einer Summe geschichtlicher Erfahrungen und Thatsachen, die sich aus der Entwickelung der französischen Nation innerhalb eines bestimmten Zeitraumes nachweisen lassen, allgemeine Folgerungen gezogen werden. Nach Tocqueville erscheint die große Staatsumwälzung von 1789 nicht als ein plötzlich ausbrechender Gewittersturm, der das neue Frankreich unvermittelt an Stelle des alten setzt, sondern als das Ergebnis der politischen und sozialen Entwickelung der französischen Monarchie. Nachdem er die Revolution geschichtlich aus dem alten Frankreich erklärt hatte, hat er nicht mehr darstellen können, wie das neue Frankreich aus den Trümmern des alten hervorging: die Durchführung dieser Aufgabe war seinem großen Nachfolger Taine vorbehalten.

Auch das Studium der Philosophie nahm unter dem Einfluß der geschichtlichen Forschung und des Auslandes in Frankreich einen neuen Aufschwung. Die Napoleon so verhaßten „Ideologen" Destutt de Tracy (1754—1836) und Pierre Laromiguière (1756—1837) hatten Condillacs psychologische Erfahrungsphilosophie weiter ausgebildet, jetzt aber suchte eine neue Schule, die die Psychologie als das Prinzip aller Philosophie erkannte, sich von dem Materialismus des 18. Jahrhunderts zu befreien: auf Royer-Collard (1763—1845) und Maine de Biran (1766—1824) folgte ihr Schüler Victor Cousin (1792—1867), der als glänzender Redner und Schriftsteller für die französische Philosophie ein Menschenalter hindurch maßgebende Bedeutung erlangte. Er führte zuerst nach Reid und Dugald Stewart die schottische Philosophie des „gesunden Verstandes" (common sense) in Frankreich ein, aber, durch

Frau von Staël und Benjamin Constant auf die Deutschen hingewiesen und in Deutschland selbst mit Kants Philosophie und mit Schelling und Hegel persönlich bekannt geworden, bekämpfte Cousin von Kants subjektivem Apriorismus aus den Skeptizismus der „Empiristen“ und näherte sich dann Schelling und Hegel durch die Einführung der „Lehre von der unpersönlichen Vernunft“ (théorie de la raison impersonnelle). Zuletzt griff Cousin wieder auf Descartes zurück, versetzte dessen Philosophie mit platonischen Bestandteilen und gestaltete daraus ein System, das in sich vereinigen sollte, was die einzelnen Philosophien Wahres boten und von ihm „Eklektizismus“ getauft wurde (le Vrai, le Beau et le Bien, 1845). Weil Cousin großen Wert auf die Kenntnis der verschiedenen Systeme legte, wurde er in seinem Vaterland der Begründer des Studiums der Geschichte der Philosophie. Unter seinen Schülern war der Psycholog Théodore Simon Jouffroy (1796—1842) der bedeutendste (Mélanges philosophiques, 1833).

Unterdessen hatte, ebenfalls im Widerspruch gegen die Aufklärung, die theologische Philosophie der Vernunft die Erkenntnisfähigkeit abgesprochen und sich auf die kirchliche Tradition und die Offenbarung berufen (vgl. S. 610), doch war der wirkungsvollste Schriftsteller dieses Kreises, Lamennais, über Maistres Prinzip der päpstlichen Unfehlbarkeit und über Bonalds Traditionalismus hinausgegangen, und in der That, da er zuerst in der katholischen Kirche (der Gesamtheit der Gläubigen) den Ausdruck der unfehlbaren Gesamtvernunft erblickt hatte, erschien es nicht als Inkonsequenz, wenn er später (Parole d'un Croyant, 1836, le livre du Peuple, 1837) vom katholischen zum demokratischen Standpunkt überging und die „Stimme Gottes“ nicht in der „Stimme der Kirche“, sondern in der „Stimme des Volkes“ vernahm, denn die „Gesamtvernunft“ als Kriterium der Wahrheit, die allgemeine Übereinstimmung blieb im Grunde bestehen. Eine Philosophie, die erneuernd und heilend auf die durch die Revolution in Verwirrung geratenen gesellschaftlichen Zustände durch eine unfehlbare Autorität wirken wollte, verfolgte natürlich praktische Ziele, die außerhalb der Kirche zu dem modernen Sozialismus führten, dessen Begründer, Claude Henri de Saint-Simon (1760—1825), auch von theokratischen Anwandlungen nicht frei war (Catéchisme des industriels, 1823, Nouveau Christianisme, 1825), die Gesellschaft religiös umzugestalten suchte und ein neues Christentum werkthätiger Bruderliebe sowie die Arbeiterfrage als das wichtigste Problem der modernen Gesellschaft verkündete. Einer seiner Schüler, Auguste Comte (1798—1857), bekämpfte den „Spiritualismus“ Cousins und wurde Gründer der „positiven Philosophie“ (Cours de philosophie positive, 1839), die unter Verwerfung jeglicher Untersuchung der Anfangs- und Endursachen eine Gesellschaftswissenschaft (sociologie) allein auf die auf Erfahrung und Beobachtung ruhenden Wissenschaften stützt und aus dem geselligen Trieb die Moral des Altruismus entwickelt.

2. Die lyrische und epische Dichtung.

Nach der Revolution werden Chanson und Vaudeville von Désaugiers und Béranger künstlerisch gepflegt und einer neuen, letzten Blüte zugeführt. Marc Antoine Désaugiers (1772—1827), der 1797 nach Paris gekommen war und als Präsident eines alten Vergnügungsvereins (le Caveau) volkstümliche Gesellschafts-, Trink- und Liebeslieder dichtete, war der beliebteste und erfolgreichste Liederdichter des Kaiserreichs. Seine Poesien, der ungemischte Ausdruck der sogenannten epikureischen Lebensauffassung, singen, im ganzen anständig, in reiner und gewählter Sprache von „Nichtsthun, Lisette und Wein“ und lassen selten ernstere

Gedanken zu Worte kommen. Dagegen hallen Jean Pierre de Bérangers (1780—1857; s. die untenstehende Abbildung) Lieder von den lebhaften und lauten politischen und sozialen Tageskämpfen wider, oder sie beleben sich durch den geräuschvollen und hoffnungsreichen Aufschwung, den die wunderbare französische Nation in dieser Zeit nahm. Béranger versuchte sich zuerst in „ernsthaften" Gedichten, bevor er seine litterarische Heimat im Liede fand. Dann wurde er durch den „ausdauerndsten und angestrengtesten Fleiß" Meister in der schwierigen Kunst, sich in wenigen Worten klar, treffend und ungezwungen auszudrücken und durch den Refrain einen glücklichen musikalischen Abschluß zu finden. Er bestrebte sich, „der Lafontaine der Chanson" zu werden. Lucian Bonaparte nahm sich des in Dürftigkeit lebenden jungen Dichters an und überwies ihm ein kleines Jahrgeld; später wurde Béranger Sekretär bei der Universität (1809—1821). In seiner ersten Sammlung („Chansons morales et autres", 1815) verkündete er im Geiste Désaugiers ein menschenfreundliches, bescheidenes „Epikureertum" ohne soziale und politische Satire, denn der „König von Yvetot" war harmlos und machte selbst Napoleon Freude. Aber seit der Rückkehr der Bourbonen zeigte er sich in seinen Liedern auch politisch und patriotisch besorgt um das Heil des Vaterlandes. Im „Marquis de Carabas" (November 1816) sind mit schneidendem Hohne die Gefühle des Bürgers und Bauern über den Hochmut und die Ansprüche des aus der Verbannung heimkehrenden Adels ausgesprochen: es ist das „gesellschaftliche Motiv" der französischen Revolution, das hier zum Ausdruck kommt. Dieses Lied sang man, als die „chambre introuvable" von der Regierung „im Namen der Gerechtigkeit" einen Rachefeldzug gegen die Aufrührer, Proskriptionen und Strafen verlangte. Als bürgerlich denkender Franzose verabscheute Béranger den Adel und die Pfaffen, „die vornehme Gesellschaft, die sich etwas darauf zu gute that, moralisch zu sein ohne moralischen Wandel". Die Meinung, daß der König nur für den Adel und die Priester da sei, wurde damals populär. Mißtrauen gegen alles, was mit Hof und Regierung zusammenhängt, atmen die politischen Lieder Bérangers.



Jean Pierre de Béranger. Nach der Zeichnung von Charles, in der Nationalbibliothek zu Paris.

Er hat ebenso reichlich wie Paul Louis Courier (1772—1825) durch seine politischen Flugschriften in einer zugleich volkstümlichen, klassischen und bisweilen altertümelnden Prosa (Pamphlets des Pamphlets, 1824) zur Vernichtung der alten Monarchie beigetragen, wenn er Hof und Regierung lächerlich machte und die Empfindlichkeit des Volkes durch den Rückblick auf die große napoleonische Vergangenheit und den Ruhm der dreifarbigen Fahne reizte. Aus den Liedern des Dichters erklangen die Gefühle der Abneigung gegen politischen Zwang, gegen gesellschaftlichen Hochmut, gegen alles, was die eigene Behaglichkeit störte, lebhafte Begeisterung für des Vaterlandes Ruhm und Unabhängigkeit, ein menschenfreundliches und empfindsames

Wohlwollen und vor allem jener eigensinnige Gleichheitsinstinkt, der so echt französisch ist. Béranger fühlte sich edler und besser als die Vornehmen, weil er „Volk“ war, und „das Volk war seine Muse“. Er folgte der öffentlichen Meinung, weil er als Pariser Philister sich nicht über sie zu erheben vermochte, er hatte das Höchste erreicht, wenn es ihm gelang, einen allgemein verbreiteten Gedanken in ein unmittelbar wirkendes, leichtbeschwingtes Lied zu verwandeln. Den bittersten Hohn und schärfsten Spott wider die Regierung und die kirchliche Partei enthielt besonders die zweite Sammlung seiner Lieder von 1821 („Hanswurst“ [Paillasse], „Der Dickbauch“ [le Ventru], „Die Kapuziner“ [les Capucins], „Die ehrwürdigen Väter“ [les Révérends Pères] und die napoleonischen Chansons „Die Kinder Frankreichs“ [les Enfants de France], „Die alte Fahne“ [le Vieux Drapeau], „Der fünfte Mai“ [le Cinq Mai]). Die Regierung forderte den Dichter vor Gericht: er wurde zu einer Geldbuße und drei Monaten Gefängnis verurteilt. Seine dritte Sammlung („Chansons nouvelles“, 1825) kostete ihm sogar neun Monate Gefängnis und 10,000 Franken Geldbuße, die von seinen Freunden, Mitgliedern der Opposition wie Laffitte, bezahlt wurden.

Mit der Vertreibung der Bourbonen war Bérangers Bedeutung als politischer Sänger abgeschlossen. Als dem erfolgreichen poetischen Gehilfen wurden ihm von der Julimonarchie Ämter und Titel angetragen, aber alles, selbst einen Sitz in der Akademie, schlug er aus: in kluger Weise erhielt er sein Ansehen und seine Würde dadurch aufrecht, daß er nur als Chansonnier gelten wollte. Die Leibrente von 8000 Franken, die ihm sein Verleger aussetzte, reichte für seine Lebensbedürfnisse aus; er blieb von der Sucht vornehmen und glanzvollen Auftretens frei, an der die berühmtesten Dichter seiner Zeit krankten. Napoleon III. erfüllte später eine persönliche Dankespflicht, als er Béranger 1853 auf Staatskosten mit den Ehren eines Marschalls begraben ließ. Béranger hatte 1833 noch eine letzte Liedersammlung veröffentlicht; sein Nachlaß enthielt seine eigene Lebensgeschichte und 94 Lieder aus den Jahren 1834 bis 1851.

Dem überschwenglichen Beifall, den Béranger bei den eigenen Zeitgenossen fand, ist später eine vielleicht unverdiente Geringschätzung gefolgt. Des Dichters sittliches und philosophisches Pathos ist freilich oft seicht und abgestanden, seine Scherze sind allzu frei, seine Spöttereien derb, seine Lieder bisweilen von trockener und nüchterner Verständigkeit. Aber mit Recht hat man gesagt, daß es „dem französischen Geiste den Prozeß machen“ hieße, wenn man Béranger, der wie kein anderer vor oder nach ihm das französische Lied zu einer Macht erhob, nicht gelten lassen wollte. Er hat in sehr verschiedenen Tönen gesungen, Gesellschafts-, Wein- und Liebeslieder nach Collé und Désaugiers, Romanzen in der Weise Moncrifs, aber zu seiner eigensten Schöpfung hat er das alte Vaudeville gemacht, indem er es zum politischen und patriotischen Lied umgestaltete. Echte lyrische Stimmung, Schwung und reizvoller Wohlklang, eine Verschmelzung von Spott und Invektive mit Gefühl und Zärtlichkeit zeichnen diese Gedichte aus, vor allem Bérangers balladenartige Chansons, die von den Leiden und Freuden der Unglücklichen singen, von Bettlern, Schmugglern und Zigeunern. Aber der Volkssänger Béranger, in seinem Glauben und seinen sozialen Überzeugungen ein harmloser Schüler Rousseaus, ist in seiner poetischen Sprache abhängig von der klassischen Überlieferung; klar, einfach und gewählt ist seine Rede, aber nicht ohne die herkömmlichen Zierstücke: er verschmäht nicht „Hymens holde Früchte“, „den von Bellona verratenen Franzosen“ und andere echt klassische Umschreibungen.

Auch Casimir Delavigne (1793—1844), der als elegisch-satirischer Dichter neben Béranger eine Zeitlang von der Volkstümlichkeit emporgetragen wurde, war klassisch. In seinen „Messeniaden“ (les Messéniennes) — der Name ist eine wenig angebrachte Erinnerung an

die nach Ithome geflüchteten heldenmütigen Messenier — verlieh er schwungvoll dem Gefühl der Kränkung Worte, das die notwendigen Opfer hervorriefen, die der Sturz des Kaisers Frankreich auferlegte. Diese Elegien liefen zuerst 1816 handschriftlich um. In der Form sind sie nicht gewaltsam hervordrängende Ausbrüche patriotischen Grolles und sittlicher Entrüstung, sondern gemäßigt, korrekt und rein. Die Übertreibung liegt in der gekränkten Nationaleitelkeit, die kein Gedächtnis dafür besitzt, daß Frankreich sich auf fremde Kosten bereichert, seine Kriege auch mit fremdem Gut und Blut geführt hat. Und noch eigentümlicher ist die Trauer der Musen und die sittliche Entrüstung Delavignes über die Gewaltthätigkeit, Treulosigkeit und Barbarei des Siegers, der seine von Napoleon geraubten Kunstschätze zurückholt.

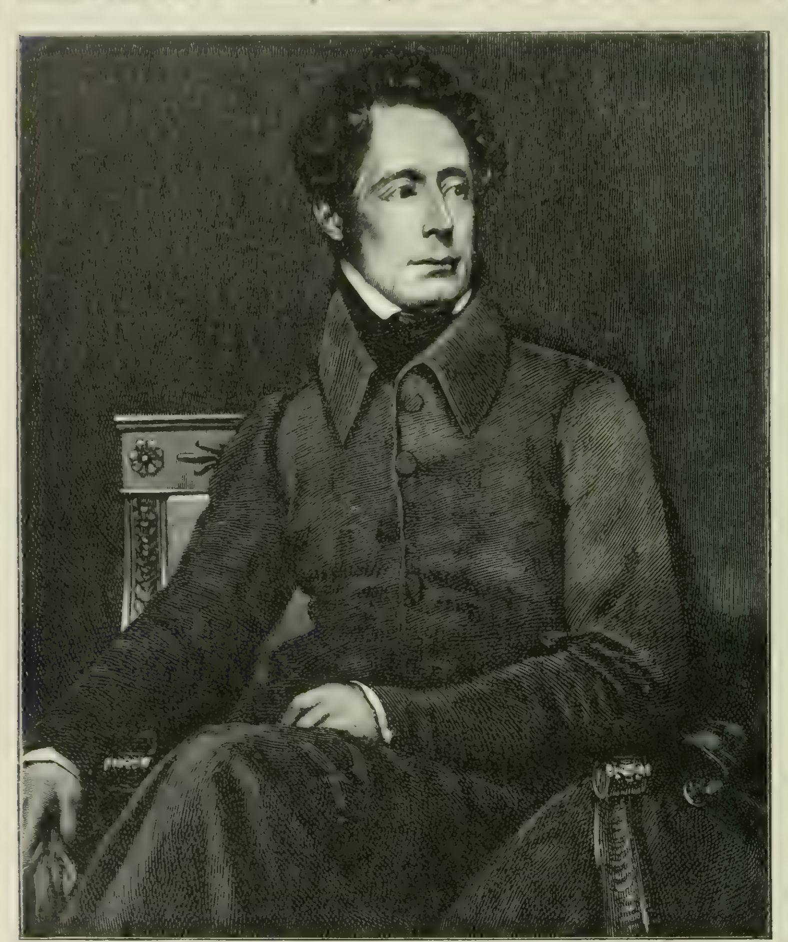
Großartige Wirkung übten während der Julirevolution die Satiren von Auguste Barbier (1805—82) aus, die der Dichter, als alle Herzen von patriotischer Erregung lebhafter und höher schlugen, unter dem Titel „Jamben" (Jambes) veröffentlichte. Unter diesen Satiren sind besonders zwei, „Das Idol" (l'Idole) und „Die Beuteteilung" (la Curée), von hinreißender, zorniger Beredsamkeit. In der ersten Dichtung, die als sein Meisterwerk gilt, erhebt sich Barbier gegen den thörichten Kultus, den der Liberalismus mit dem Andenken des corsischen Eroberers treibt, während er in der anderen Satire die Selbstsucht und die Habgier der Sieger von 1830 geißelt oder vielmehr der „coureurs de salon" (Salonhelden), die mit cynischem Geschrei die Beute des Königtums an sich reißen: „denn jeglicher verlangt ein Stück davon".

Schon lange besaß Frankreich eine Dichtung, die nach altem Brauche lyrisch genannt wurde, wenn sich darin die Kunst geschmückter Rede und harmonischen Strophenbaues bewährte, oder wenn der in den Wohlklang der Verse gefaßte Witz sich an bestimmte sangbare Weisen anschmiegte. Aber die echte Lyrik, die Poesie der persönlichen Gefühle und Gedanken, wurde den Franzosen doch erst durch die „Poetischen Betrachtungen" (Méditations poétiques, 1820) von Alphonse de Lamartine (1790—1868; s. die Abbildung, S. 620) offenbart. Lamartine war dreißig Jahre alt geworden, ehe er, nach verschiedenen Anläufen und Versuchen, sich plötzlich der Welt als ein Dichter zeigte, der Töne anzuschlagen verstand, wie man sie bis dahin noch nicht vernommen hatte.

Während seiner ersten Lebenszeit war des Dichters Heimat das Schloß Milly in den Bergen von Hochburgund gewesen. Lamartine hatte unter Anleitung seiner frommen Mutter frühzeitig die Bibel, die Schriften François von Sales' und Fénelons kennen gelernt, aber auch die modernen Dichter zogen ihn an: Saint-Pierre, Chateaubriand, Ossian, Byron und Goethe („Werther"). Besonders rühmt er den Einfluß, den Chateaubriand, der große Zauberkünstler des Stiles, auf sein junges Gemüt ausgeübt habe. In den Jahren 1811 und 1812 besuchte er auch Rom und Neapel, und eine Erinnerung an diesen „Ferienausflug" bewahrt in freier poetischer Verklärung die Geschichte der „Graziella" (vgl. S. 622).

Lamartine trug sich schon früh mit großen Plänen zu tragischen und epischen Gedichten, aber es kamen vorläufig nur die „Poetischen Betrachtungen" zur Ausführung, deren in Sehnsucht und Innigkeit, in Gott und Natur schwelgende Klänge sich schnell der Gemüter bemächtigten, die Chateaubriands schönseliger Katholizismus vorbereitet hatte. Und nicht nur die umfangreicheren philosophisch-religiösen Gedichte „An Lord Byron" (A Lord Byron), „An die Unsterblichkeit" (A l'immortalité), „An Gott" (A Dieu), sondern gerade die kürzeren, „Das Thal" (le Vallon), „Die Einsamkeit" (l'Isolement), „Der See" (le Lac), „Der sterbende Christ" (le Chrétien mourant), waren von überraschender und tiefer Wirkung. „Endlich die Poesien eines Dichters!", urteilte der junge Victor Hugo. Lamartine brachte seine politische Gesinnung derjenigen de Maistres,

Bonalds und Chateaubriands nahe; daher murrte der politische und religiöse Freisinn über die neue gefühlsselige, metaphysische, mystisch religiöse Poesie, in der sich der Dichter als ein „Vater des Glaubens“ erwies, aber die aufstrebende, begabte und begeisterungsfähige Jugend begrüßte Lamartine mit Jubel. Des Dichters Christentum ist freilich mehr gerührte Verehrung und dankbare Bewunderung des Schöpfers, der in der schönen Natur zu uns redet, als feste Bekenntnistreue und Glaubenszuversicht, aber dennoch konnte Nodier frohlockend schreiben: „Die Musen des klassischen Parnasses haben all ihren verführerischen Reiz eingebüßt, das Christentum ist da und wird hinfort über all die poetischen Geschlechter der Zukunft herrschen mit den drei unsterblichen Musen Glaube, Liebe, Hoffnung!“ Vielleicht noch mehr in den kleineren Gedichten Lamartines als in seinen großen Oden und Gedankendichtungen offenbart sich jener ergreifende Zauber seiner Kunst, die dem Zwiespalt der Gefühlserregungen harmonische Klänge entlockt, durchzittert von Vertrauen und Verzagtheit, Entzücken und Wehmut, hoffnungsarmem Bewußtsein der Vergänglichkeit und erhebender Ahnung des Ewigen und Unendlichen. Der Dichter selbst gestand sich das Verdienst zu, daß er „die Poesie vom Parnaß heruntergeholt und dem, was man die Muse nannte, anstatt der herkömmlichen Lyra von sieben Saiten die Fibern des menschlichen Herzens gegeben habe, die durch die unzähligen Schwingungen der Seele und der Natur bewegt werden“.



Alphonse de Lamartine. Nach dem Gemälde von François, Baron Gérard, im Museum zu Versailles, Photographie von Braun, Clément u. Cie. in Paris. Vgl. Text, S. 619.

Auf die erste Sammlung folgten die „Neuen Betrachtungen“ (Nouvelles Méditations poétiques. 1823), worin das „Letzte Lied Childe Harolds“ Byron gewidmet war und ein Gedicht an Bonaparte an den „Fünften Mai“ Manzonis erinnert. Außerdem finden sich hier poetische

Betrachtungen und Träumereien wie in der ersten Sammlung, in weichen, mitunter nachlässigen Versen. Den Abschluß dieser ahnungsvollen und stimmungsreichen Lyrik bildeten die „Poetischen und religiösen Harmonien“ (Harmonies poétiques et religieuses. 1830), worin sich die Verwandtschaft mit den religiösen Anschauungen Saint-Pierres vielleicht noch entschiedener als früher aussprach. Den berühmten Dichter und „wohlgesinnten“ Edelmann suchte jetzt die Gunst des Hofes auf: Lamartine wurde im Gesandtschaftsdienste in Florenz verwendet und 1829 Mitglied der Akademie. Seiner diplomatischen Laufbahn setzte bald darauf die Julirevolution ein Ziel, so daß er Zeit fand, im Jahre 1832 mit Frau und Kind auf einem mit fürstlicher Pracht ausgerüsteten Schiffe eine Orientreise zu unternehmen. Als eine bunte und glänzende, aber wenig zuverlässige Schilderung dieser Reise erschienen nach der Rückkehr die „Erinnerungen, Eindrücke, Gedanken und Landschaften während einer Reise im Morgenlande“ (Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient, 1835).

Während seiner Abwesenheit war Lamartine Mitglied der Kammer geworden, doch beschäftigte ihn zugleich lebhaft der Entwurf eines großen philosophischen Epos. Er dachte an eine Anzahl einzelner Dichtungen als Glieder einer langen Kette. Zur Ausführung kam indessen nur eine dieser Episoden: „Jocelyn“ (1836). Ein Jugendabenteuer, das sein Lehrer, der Abbé Dumont, in den Revolutionsjahren erlebt hatte, gab Lamartine die Anregung zu dieser Dichtung, in der der Aufenthalt des geflüchteten Priesters und seiner adligen jungen Schülerin in einer Köhlerhütte der Cevennen idealisiert wurde. Aber es lebten auch eigene Jugenderinnerungen im „Jocelyn“ wieder auf. „Wir sind's, Du und ich“, schrieb Lamartine an seinen Freund Virieu, „geschildert, wie wir mit sechzehn Jahren waren, in dem Stile, den Du gern hast, ohne Geräusch, ohne Glanz, ohne großen Faltenwurf; in der Darstellungsform häuslicher und evangelischer Poesie.“

Die Einleitung des „Jocelyn“ ist einfach und realistisch, später folgen reiche und glanzvolle Beschreibungen erhabener Naturszenen und gefühlsinniger und leidenschaftlicher Erregtheit. Der Jäger sucht seinen alten Freund, den Landpfarrer Jocelyn auf. Auf der Stiege begegnet ihm weinend des Priesters alte Dienerin und erzählt ihm, daß ihr Herr gestorben sei. Aus der geringen Habe des Abgeschiedenen nimmt der Jäger das Tagebuch an sich, und in ihm entdeckt er die folgende Geschichte. Jocelyn hat im Frühling seines Lebens geliebt, aber verzichtet, um seiner Schwester seinen Anteil am väterlichen Erbe zu überlassen und damit ihr Glück zu begründen. Er selbst entschloß sich damals, Priester zu werden, aber als er auf dem Seminar studierte, brach die Revolution aus; er wurde in ihre Wirren fortgerissen, mußte flüchten und rettete sich in die Berge des Dauphiné. Als die erhabene Einsamkeit des Gebirges dem jungen Träumer schon nicht mehr genügt, stößt ein verfolgter, tödlich verwundeter Emigrant zu ihm und vertraut ihm sterbend sein Kind an. Den Einsamen beglückt jetzt die Gegenwart eines Gefährten, aber er entdeckt beschämt, daß sein Schützling ein Mädchen, „das blinde Gefühl der Freundschaft thörichte Liebe ist“. Noch ist er nicht durch das Priestergelübde gebunden. Eine Lawine stürzt vom Berge und schließt, alle Wege verschüttend, Jocelyn und Laurence ein. So leben sie, ein Paar wie Paul und Virginie, in Unschuld miteinander bis zur Schneeschmelze, als Jocelyn plötzlich nach Grénoble gerufen wird, um einem alten Bischof, seinem gütigen Freunde, im Gefängnis die letzte Wegzehrung, die nur ein Priester darreichen darf, zu erteilen. Jocelyn weigert sich, Priester zu werden, und bekennt seine Liebe zu Laurence. Aber der Bischof ermahnt zum Verzicht auf die irdische Liebe und weiht Jocelyn im Gefängnis zum Priester: wie in „Atala“ wird ein asketischer Eigensinn als die Erfüllung einer höchsten sittlichen Forderung hingestellt. Laurence verzweifelt über die ihr unerklärliche Sinneswandlung Jocelyns und verläßt diesen; sie wird einem ungeliebten Gatten vermählt und betäubt ihr Herz in einem leichtfertigen Genußleben. Nach Jahren wird Jocelyn in seiner Eigenschaft als Pfarrer in eine Herberge zu einer sterbenden Frau bestellt, um ihre Beichte zu hören. Er erkennt Laurence. Alles bereut sie, nur ihre erste Liebe nicht: „Mein Verderben war, daß er mich aufgegeben hat.“ Der Pfarrer nimmt ihre Sünden auf sich, verheißt ihr volle Vergebung und die „vorzeitige Krone des ewigen

[illegible] Er gräbt ihr dann selbst ein Grab auf dem Berge vor der Grotte, in der sie gemeinsam gelebt hatten, und verzehrt hinfort sein Leben in opferreicher Thätigkeit für seine Gemeinde. Leider erzählt der Dichter in einem Nachwort, daß die Leiche des Pfarrers ausgegraben und neben Laurence gebettet worden sei. War es nicht genug, daß der Edle, der sein Herz bezwang, in der hoffnungsreichen Innigkeit seines Glaubens und in den Werken der Nächstenliebe ein goldenes Lebensziel gefunden hatte?

Wenn schon Bernardin de Saint-Pierre und Chateaubriand der Liebesidylle einen ungewohnten, ja fast gezwungenen Umschwung ins Tragische verliehen hatten, so steigerte sich bei Lamartine noch die Anwendung erklügelter Voraussetzungen, und es bedurfte der ganzen Kunst des Dichters, der Schönheit und des Wohlklanges seiner Verse, der prächtigen Beschreibungen und des innigen Tones, um die rührende Gestalt des Helden und das ganze Werk zu einer Schöpfung zu erheben, die als epische Idylle in der französischen Litteratur ihresgleichen nicht hat.

Das folgende Epos Lamartines, „Der Fall eines Engels" (la Chute d'un Ange, 1838), läßt die kirchlichen Voraussetzungen schon fallen. Auch dieses Werk dachte sich Lamartine als Vorspiel zu einem großen Gedicht über die menschliche Seele, die auf den Wegen der Vorsehung inmitten der Prüfungen des Erdendaseins ihre Wandlungen zur Vollkommenheit durchmacht. Die erschreckend treuen Gemälde von Verderbtheit, Roheit und üppigen Lastern wurden sittlich anstößig gefunden, mit mehr Recht aber hätte man die verschwommene Phantastik und die nachlässige Form der Schilderungen beanstanden können.

Lamartines letzte lyrische Sammlung („Recueillements poétiques", 1839) steht schon unter dem Zeichen der Politik, da der Dichter, fortgerissen von seiner hervorragenden rednerischen Begabung, als „demokratischer Konservativer" das verfassungsmäßige Königtum in seinen Schutz nahm und es in den Dienst edler Menschenliebe zu stellen wünschte. Ganz im Lager des politischen Freisinns befand er sich endlich, als er in der glänzenden „Geschichte der Girondisten" (Histoire des Girondins, 1847, 8 Bände) die poetische Legende der großen Revolution schuf und die geschichtliche Auffassung ihrer Vorgänge bei den Gebildeten so mächtig beeinflußte, daß er hierdurch den Sturz der Julimonarchie beschleunigte und als einer der geistigen Urheber der französischen Republik von 1848 erschien. Die Volksgunst hob Lamartine damals auf eine seltene Höhe politischen Ansehens; als ein mutvoller und edler Mann hat er seinen großen moralischen Einfluß gebraucht, um seinem Vaterlande den inneren Frieden und die bürgerliche Ordnung zu erhalten. Aber nach der Wahl in die gesetzgebende Versammlung lehnte er den Vorsitz in der Regierung ab, und seine Bedeutung sank mit reißender Schnelle: nach dem Staatsstreich vom 2. Dezember 1851 hatte er aufgehört, eine politische Persönlichkeit zu sein.

In seinen Denkwürdigkeiten („Raphaël, pages de la vingtième année" (Raphael, Gedenkblätter des zwanzigsten Jahres, 1849) und in den „Vertraulichen Mitteilungen" (Confidences und Nouvelles confidences, 1849 und 1851) schildert der Dichter mit überfließender Empfindung sein Jugendleben. Die „Neuen Bekenntnisse" enthalten außerdem die reizende italienische Fischeridylle „Graziella" (1853). Der Hang zu einer sorglosen und glänzenden Lebensführung brachte Lamartine öfter in Notlagen, gegen die er mit der Feder ankämpfte, bis endlich der Staat ihm die Zinsen einer halben Million als lebenslängliche Rente gewährte (1867) und ihn so bis zu seinem Tode vor der Not des Daseins bewahrte.

Lamartines Laufbahn als Dichter war damals schon längst abgeschlossen; schon früher (1831) hatte er auf hämische Anklagen und Verkleinerungen politischer Natur mit einem kräftigen poetischen Wort erwidert. Auch später durfte er sich rühmen, stets seiner Überzeugung treu geblieben zu sein und uneigennützig und mutig, auch gegen die öffentliche Meinung, seinem Glauben, seinem Vaterlande, der Sache der Freiheit und Menschlichkeit gedient zu haben.

Litterarisch gehörte er keiner Schule an: man hätte ihn weder als Romantiker noch als Klassiker bezeichnen dürfen. Er selbst nannte den „falschen“ Klassizismus und die Romantik „zwei miteinander wetteifernde Ungereimtheiten, die bald zusammenstürzen mußten, um in der Litteratur der Wahrheit Platz zu machen, der Wahrheit in den Gefühlen, der Kraft und Sicherheit in der Darstellung“.

Der Zauber und der musikalische Wohllaut seiner Verse läßt manche Nachlässigkeiten und Fehler des Ausdrucks unverborgen. Lamartine hatte eine sorglose Art, zu schaffen, es heißt, er habe nie die nachbessernde Hand an das gelegt, was einmal niedergeschrieben war. Aber er hat dennoch der französischen Sprache so zarte und einschmeichelnde Melodien entlockt wie nicht leicht ein anderer, und die seinen Gestaltungen und Gedanken mangelnde Kraft, Selbständigkeit und Bestimmtheit ersetzt die zu allen „Fibern des Herzens“ — um seinen Lieblingsausdruck zu brauchen — sprechende Innigkeit der seelischen Empfindung.



Alfred de Vigny. Nach einem Gemälde im Museum Carnavalet zu Paris, wiedergegeben in Paléologue, „Alfred de Vigny“, Paris 1891, Hachette.

Als Dichter ist Lamartine innerlich am nächsten Graf Alfred de Vigny (1797—1863; s. die nebenstehende Abbildung) verwandt. Dieser war unter Ludwig XVIII. Offizier, nahm aber 1827 seinen Abschied. Er eiferte in den anonym erschienenen „Poèmes“ (1822) zuerst André Chénier nach; selbständiger war er in seiner lyrisch-epischen Dichtung („Poèmes antiques et modernes“, 1826), in „Moïse“, „Dolorida“ und „le Cor“ (das Horn), einer herrlichen Ballade über Rolands Tod. Auch er ist von jenem Zuge der Zeit ergriffen, der auf eine Vertiefung des religiösen Empfindens hinstrebte. In „Eloa“ (1826) wird der geistliche Stoff freilich etwas weltlich, aber doch im Sinne eines pantheistisch gefärbten, weltschmerzlichen Katholizismus behandelt.

Die Thräne, die Jesus über den Tod des Lazarus vergossen hat, wird von den Seraphim in einer Demanturne vor den Thron des Ewigen gebracht. Der belebende Strahl des heiligen Geistes schafft daraus den Engel Eloa, ein Wesen des Mitleides und der Liebe, das der Drang beseelt, Unglückliche zu lieben und zu trösten. Der Unglücklichen Unglücklichster ist Luzifer, der gefallene Engel. Beinahe hätte ihn Eloa bekehrt: „wer weiß, das Böse wär' vielleicht nicht mehr vorhanden!“ Aber nicht der Dämon wird besiegt, sondern Eloa fällt.

War diese Dichtung, die an Moore erinnert, bestimmt, mehr zu sein als ein fein ausgearbeitetes Kunstwerk, das mit mancher funkelnden Einzelheit geschmackvoll ausgeziert war? In seinem „Moses“, der Victor Hugo gewidmet ist, zeigt Vigny sich von der Erhabenheit seines Berufes überzeugt, er läßt Moses vor dem Angesichte Jehovahs klagen, wie ihn der Ruhm und

die Größe, zu der er erkoren sei, den Menschen entfremden, ihn einsam und traurig machen müßten. Die Deutung auf den „übersinnlichen sinnlichen Freier“ des Ruhmes, den „Paria der Größe“, den von jener gewaltigen Aufgabe erfüllten Dichter liegt nahe. Aber Vigny war und blieb ein feiner Sprachkünstler, ein zartes und edles Dichtergemüt, das sich scheu von der Öffentlichkeit in seinen „Elfenbeinturm“ (Sainte-Beuve) zurückzog und daher am wenigsten in der Poesie ein Führer seines Volkes zu sein vermochte.

3. Die Romantik. Das Drama.

Die litterarische Revolution, die um 1830 zum Siege gelangte, nahm bereits seit etwa 1818 einen ungestüm vorwärtsdrängenden Charakter an. Die Einzelheiten, die den Kampf zwischen der alten und der neuen Schule veranschaulichen, sind leicht zu verfolgen; schwerer ist es, eine bündige, klare und ausreichende Erklärung des Begriffes „romantisch“ zu geben. Man gewöhnte sich bald, mit dem bequemen Worte eine Fülle verschiedenartiger geistiger und materieller Lebensäußerungen zu bezeichnen, aber man fragte wohl auch: ist unter dem „Romantischen“ das Mittelalterlich-Christliche, wie bei Frau von Staël, zu verstehen, das Fremdländische (der Exotismus), der Realismus und die „Lokalfarbe“, die innerliche, persönliche Poesie, der Gegensatz des Ungewöhnlichen zum Alltäglichen, die Vermischung der Dichtungsarten (confusion des genres), der nationalgeschichtliche Gehalt der Dichtung oder bloß die Verneinung des Klassizismus, die Befreiung vom Zwange der Regeln? Oder ist, was in dieser Zeit „romantisch“ genannt wird, nur der Drang nach Wahrheit und Tiefe, der Anspruch der Kunst, die gesamten Erscheinungen des Lebens zu umfassen?

Um in das Wesen der romantischen Bewegung einzudringen, ist gewiß vom Gegensatze des Romantischen zum Klassischen auszugehen. Das alte französische „romans“ war als „romant“ die Bezeichnung mittelalterlicher Liebes- und Heldengeschichten geworden. Die Ableitung „romantic“ (modern romantique) bedeutete dann romanhaft, abenteuerlich, und zu einer Zeit, wo die mittelalterlichen Romane als Hervorbringungen eines wenig feinen und ungezügelten Schaffenstriebes betrachtet wurden, im tadelnden Sinne: abenteuerlich, ungereimt, überspannt. Aber auch den Reiz des Außergewöhnlichen und Ungeregelten drückt das Wort schon zu Rousseaus Zeit aus, wenn dieser die Ufer des Bieler Sees „wilder und romantischer als die des Genfer“ nennt. Als Graf Tressan den Geschmack für die alten Ritterromane mit seiner „Bibliothèque des Romans“ neu belebte, als man Romanzen dichtete und sang, kam das Wort „romantisch“ zu Ehren: man dachte dabei an das poetische Mittelalter, an tapfere und biedersinnige Ritter, an zartfühlende und innigliebende Edelfrauen, an Burgen und Feenschlösser. In diesem Sinne sattelte Wieland seinen Hippogryphen zum Ritt ins alte romantische Land, das in der französischen Übersetzung zuerst „pays des fées“, dann „pays des romans“, endlich „régions romantiques“ hieß. Frau von Staël fand das Wort bequem, um in der Dichtung den Gegensatz zum Klassischen zu bezeichnen, doch mehr in geschichtlicher als in ästhetischer Auffassung. Eine Poesie, die ihren Inhalt aus einem anderen Kreise von zeitlichen Anschauungen und Sitten schöpft als die klassische, ist romantisch: sie wird von dem Geist einer Vorzeit beeinflußt und erfüllt, die von dem französischen Klassizismus übersehen worden war. Völlig widersprach freilich ein Rückgriff ins Mittelalter der klassischen Überlieferung nicht. Voltaire hatte „Zaïre“ und „Tancred“ gebracht, Belloy die „Belagerung von Calais“ (1765), Raynouard war mit seinen „Templern“ (1805) und der „Ständeversammlung zu Blois“ (1810) gefolgt. Aber einmal

waren das stoffliche Entlehnungen, anderseits waren es schon Spuren einer Abwendung von der klassischen Überlieferung.

Wer aus dem christlichen Mittelalter, wer aus fremden Ländern und fernen Zonen die Gestalten und Motive seiner Dichtung holte, that schon einen Schritt über den Bannkreis der klassischen Litteratur hinaus. Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre und Chateaubriand führen ihren Leser hinweg von den glänzenden Stätten einer verfeinerten Geselligkeit und heraus aus den Kreisen litterarischen Herkommens in die bescheidenen Hütten wenig kultivierter Provinzbewohner an den Gestaden des Genfer Sees, in die Abgeschlossenheit einer Insel des südlichen Weltmeeres, in die kulturfernen Savannen an den Ufern des Meschacebé. Der „Exotismus" wurde eines der charakteristischsten Merkmale der Romantik, ein Kennzeichen vielbewunderter Dichtungen und Reisebeschreibungen, noch ehe er in den Werken Victor Hugos, Alfred de Vignys, Mérimées und anderer Romantiker voll erblühte. Frau von Staël hatte auch auf die deutsche Poesie hingewiesen, die von ursprünglicherer Frische als die französische zu sein schien, und neben der deutschen wurde die englische Dichtung wichtig. Man ließ sich in seinem Denken und Schaffen von dem „Norden" beeinflussen; von Süden her, von Italienern und Spaniern, hatte man bereits im 16. und 17. Jahrhundert seine Anregungen empfangen. England war ja schon während des 18. Jahrhunderts für die geistige Kultur Frankreichs bedeutungsvoll gewesen, aber die klassische Überlieferung in der Dichtung hatte damals diesen Einflüssen noch Stand gehalten. Der persönliche Zug der englischen und der deutschen Poesie im Gegensatz zur Gesellschaftsdichtung Frankreichs war schon von Frau von Staël bemerkt worden. Rousseau, der Protestant und Sohn der romanischen Schweiz, hatte in Frankreich dem deutschen und englischen Individualismus den Weg bereitet. Frau von Staël, auch eine Schweizer Protestantin, hatte nicht nur in ihren Romanen das Recht der Persönlichkeit beansprucht, sich ausleben zu dürfen. Unter den großen Dichtern des Auslandes waren Byron („Don Juan") und Goethe („Faust", „Werther") die Quellen dieser geistigen Strömung, und auch Walter Scotts Name gewann bald einen guten Klang in Frankreich. Was Rousseaus Saint-Preux, Chateaubriands René, Constants Adolphe begonnen hatten, vollendete die Bekanntschaft mit den Deutschen und den Engländern.

Maßgebender und wichtiger als diese von außen kommenden Einflüsse waren aber entschieden die Folgen der großen französischen Staatsumwälzung. Hatte sie zuerst den Bau des Klassizismus unversehrt gelassen, weil die Vernunft ihn errichtet hatte, so sind doch die durch die Revolution erzeugten Stimmungen und Erfahrungen und die sozialen Veränderungen, die sie herbeiführte und vorbereitete, auch der Nährboden einer litterarischen Richtung geworden, die sich gegen den Zwang der Überlieferung aufbäumte und nach Freiheit lechzte. Politische Schranken waren niedergelegt worden, die Vorrechte einzelner Stände und Gruppen hatten der bürgerlichen Gleichheit Platz gemacht, der Einzelne fühlte sich nur durch Gesetze noch gebunden, die für alle gültig waren. Die Vorläufer der Romantik und ihre Bekenner waren in ihrer Jugend revolutionsfeindlich und „reaktionär" gewesen, weil der aus der Revolution hervorgehende Staat die Gesetzgebung des Herkommens und die aristokratische Ausschließlichkeit des Klassizismus in der Kunst noch begünstigt hatte, aber wer sich vom Klassizismus in Dichtung und Sprache lossagte, kämpfte gerade wider das Erzeugnis einer langen aristokratischen und monarchischen Gewöhnung. Alles sagen zu dürfen und es sagen zu können, wie man wollte, war das nicht der Triumph der persönlichen Freiheit, des Individualismus? Bei Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Vigny, Saint-Beuve, Musset offenbart die Dichtung die eigensten Seelenerfahrungen der Poeten, ihre Schöpfungen sind oft nur persönliche Bekenntnisse. Daher überwiegt das Lyrische (le lyrisme),

der Ausdruck der persönlichen Stimmung selbst in der epischen und in der dramatischen Poesie. Die starke Persönlichkeit, die sich gegen Gesetz und Herkommen auflehnt, behandelt auch in subjektiv selbstherrlicher Weise die Gegenstände des poetischen Schaffens. Die Lehrsätze der Poetik haben keine Geltung mehr, der Glanz der als mustergültig betrachteten Vorbilder verblaßt, die neue romantische Richtung kehrt sich ab von den Autoritäten des Klassizismus. Gegen ihn und seine Griechen und Römer stellt man sich selbst hin, verweist man auf die Engländer und Deutschen, die Spanier und Italiener, gegen ihn beruft man sich auf das christliche Mittelalter, die vaterländische Geschichte, gegen ihn verkündet man den Grundsatz der „litterarischen Freiheit". Der schaffende Geist war bislang gebunden durch das Herkommen und die öffentliche Meinung, die sich von der Kritik beherrschen ließ. Wer nur seinem eigenen Kopfe folgte, konnte weder in die Akademie kommen noch auf das „Théâtre français" gelangen. Auch der selbstherrliche Genius mochte zwar in der Theorie alles, wovon der äußere Erfolg abhing, als nicht vorhanden betrachten, praktisch wollte doch auch er etwas gelten in der öffentlichen Meinung, in der Akademie und auf der Bühne. Aber das Schlagwort „Freiheit der Kunst" hat doch auch einen höheren Sinn als den rein praktischen; es heißt auch: der Künstler ist sein eigener Gesetzgeber, er ist nur abhängig von dem, was ihm die Mittel und das Wesen seiner Kunst selbst vorschreiben. Wer den Dichter an Regeln bindet, verletzt das Recht des Genius, sich seiner Natur gemäß zu entfalten. Daher die Aufstellung eines neuen Kunstideals, dem nur die freie, selbstgewählte Form genügen kann: „Ausdruck des Charakters anstatt der Verwirklichung des Schönen" (Victor Hugo, Vorrede zum „Cromwell"). Die klassische Darstellung des allgemein Wahren, Schönen und Vernünftigen vernachlässigt die Eigenart des Gegenstandes. Der Romantiker verzichtet zwar nicht ohne weiteres auf Wahrheit, Schönheit und Vernunft; an Stelle des allgemein Wahren setzt er aber die thatsächliche Wahrheit, an Stelle des typischen Schönheitsideals das charakteristisch Schöne. Die Wirklichkeit, die so reich ist an Farben, so verschiedenartig und widerspruchsvoll, soll der Künstler nachbilden. Ausschreitungen und Übertreibungen konnten bei der Ausführung dieser Gedanken nicht ausbleiben; aber immer ist doch jeder Einzelne beseelt von dem Wunsche, in der Welt zu wirken, in der er lebt; nach ihr muß er sich richten, wenn er sich Geltung verschaffen will; auch binden ihn die Mittel seiner Kunst, die Sprache, die er weder geschaffen hat noch umschaffen kann, endlich der nationale Geist, dem eine reiche und lange Entwickelung seine Eigenart ausgeprägt hat. Der romantische Dichter, der so stolz auf seine eigenen Gefühle und seine Unabhängigkeit ist, bleibt doch immer der Franzose, der den Reizen der äußeren Form huldigt und selbst bei der Darstellung des Abstoßenden, Gräßlichen und Ungewöhnlichen nach schöner Abrundung strebt oder durch die Kunst der Antithese Herr der mannigfaltigen und ungeordneten Wirklichkeit zu werden sucht. Der lauteste Romantiker war im Innersten doch klassisch, der trutzigste Individualist machte dem Ruhm oder dem Bedürfnis öffentlicher Beachtung große Zugeständnisse. Wie hätte man auch in Frankreich in Litteratur und Dichtung den klassischen und den Gesellschaftsgeist je ersticken mögen? Aber die Verneinung des in den Formen erstarrten Klassizismus war eine befreiende That, befruchtend für die Kunstlehre und das künstlerische Schaffen: sie hat der Dichtung neue Quellen eröffnet und ihren Gestalten ein reicheres und volleres Leben in die Adern gegossen. Und diese Verneinung des farb- und zeitlosen, weltbürgerlich kühlen und glaubensleeren Klassizismus erzeugte auch das Streben nach geschichtlicher Treue und sorgfältiger Sittenschilderung, wenn die Dichter, dem Beispiele Shakespeares und Scotts folgend, im Drama und im Roman zurückgriffen auf die vaterländische Vergangenheit der letzten Jahrhunderte.

Auch die Glaubenslosigkeit, die man dem 18. Jahrhundert zum Vorwurf machte, war eine Eigenschaft des klassischen Geschmacks geworden; seine Stützen unter dem Kaiserreich und der Restauration, Ginguené (1748—1816), Arnault, Andrieux, Etienne, Fontanes (1757—1821), waren in Voltaires Schule gegangen. Dieser, der letzte unter den großen klassischen Dichtern, hatte mit giftigem Spott und kaltem Hohn die Poesie des Glaubens verfolgt, „als ein Affe des Genius, zum Menschen gesandt im Auftrage des Teufels" (Victor Hugo). Es war deshalb natürlich, daß der romantische Dichter gut katholisch war und sich, da „Altar und Thron" als eins galten, für das angestammte Königshaus und das Mittelalter begeisterte. Dieser Gegensatz gegen das „gottlose" 18. Jahrhundert und seine „Gesellschaft ohne Gott, die von Gott geschlagen wurde", hat Victor Hugo zuerst zu dem beliebtesten Dichter der „Ultras" gemacht. Aber auf diesem politischen Katholizismus des Adels und seines Anhanges beruhte nicht die poetische Glaubensinbrunst der Romantiker: ausschlaggebend war es, daß man mit Chateaubriand und Lamartine die Aufklärung poesielos und das Christentum poetisch fand. Die Aufrichtigkeit dieser modernen Gläubigen möge unbezweifelt bleiben, aber ihr Christentum war mehr ein Christentum des Kopfes und der poetisch angeregten Einbildung als eine auf innerster Erfahrung beruhende, tief im Gemüte wurzelnde Glaubenszuversicht. Corneille, Racine, Boileau, von Pascal und anderen zu schweigen, waren trotz Apolls und der Musen bessere Katholiken: wieviel Meisterwerke des großen Jahrhunderts sind christlichen Ursprungs und von christlichem Geiste erfüllt! Weder Chateaubriands ästhetischer Katholizismus, noch Lamartines christliche Gefühlsschwärmerei, noch Victor Hugos streitbarer, legitimistisch gefärbter Glaubenseifer erreichten die feste und innerliche Glaubensfreudigkeit der Dichter des großen Zeitalters. Aber jede Waffe gegen den Klassizismus war willkommen, daher auch der Vorwurf des Heidentums und der Gottlosigkeit. Die von einer der Kirche feindlichen Lehre des Fortschritts und der Vervollkommnung ausgehende, auf geistige Befreiung der Kunst dringende Bewegung bekämpft eine Weile, mit Kirche und Monarchie verbündet, den Rationalismus; aber der Freiheitsdrang, das Wahrheitsgefühl und der Ehrgeiz nach allgemeiner Wirkung lassen sie nicht dauernd von Mächten abhängig bleiben, die sich auf Ansprüche aus der Vergangenheit stützen: die triumphierende Romantik sagt sich darum bald von Thron und Altar los.

Für die Außenwelt mußte der Sieg der Romantik auf der Bühne entschieden werden. Im Drama waren selbst die treuen Schüler der alten klassischen Meister nicht abgeneigt, neuen Wein in die alten Schläuche zu füllen. Casimir Delavignes (1793—1843), des berühmten patriotischen Dichters, „Sizilianische Vesper" (les Vèpres Siciliennes, aufgeführt am 23. September 1819) war etwas Neues. Eben zogen die Besatzungstruppen der Verbündeten ab, daher war es zeitgemäß, die Beseitigung der Fremdherrschaft und die Ermordung von 8000 Franzosen in Sizilien auf die Bühne zu bringen. Eine Volkserhebung ließ sich natürlich nicht im Rahmen der drei Einheiten behandeln, und so wurde die berüchtigte Sizilianische Vesper einfach nur zum düsteren Hintergrund für die übliche Liebestragödie gemacht. Aber es genügte, daß das Stück mit den Wallungen des heimischen Patriotismus übereinstimmte.

Ein anderer Dramatiker, der den Übergang zur Romantik bezeichnete, war Pierre Antoine Lebrun (1785—1873), der in einer Bearbeitung von Schillers „Maria Stuart" (1820) den Forderungen größerer Lebensfülle und kräftigerer historischer Färbung Befriedigung zu verschaffen suchte und damit „die Strenge des französischen Geschmacks und der Regeln" in Einklang bringen wollte. Der große Beifall, den das Stück fand, war kein Parteisieg, kein „echt französischer

[illegible]", wie Sainte-Beuve gesagt hat, sondern ein Erfolg Schillers. Das Stück ist Szene für Szene dem deutschen Trauerspiel nachgeschrieben: jede rührende oder ergreifende Situation, das ganze Pathos der Handlung, jede wirkungsvolle Einzelheit des poetischen Ausdrucks ist Eigentum des deutschen Dichters, nur die Kürzungen und Streichungen, die Eindämmung des vollen Stromes Schillerscher Diktion, seine Überleitung in das seichtere Bett des klassischen französischen Redeflusses durfte Lebrun bei seinem gefeiertsten Werke sein Eigentum nennen. Selbständiger war er, als er im „Cid von Andalusien" (le Cid d'Andalousie) bewies, daß Chimene nicht die Gattin des Mannes werden konnte, der ihren Vater erschlagen hatte.

Auch Jacques Arsène Ancelot (geboren 1794) und Alexandre Soumet (1758 bis 1845) machten den neuen Forderungen einige Zugeständnisse. Der erstere hatte einen royalistischen Erfolg mit „Louis IX" (1819), und 1824 brachte er „Fiesco" auf die Bühne, nach der romantischen Kritik eine traurige Verstümmelung der deutschen Dichtung. Soumet fand mit seiner „Jeanne d'Arc" (1825, nach Schillers „Jungfrau") und seiner „Elisabeth de France" (1828, nach Schillers „Don Carlos") ebensowenig Gnade vor den Augen der romantischen Beurteiler. Unterdessen versuchte man sich auch an Goethes „Tasso" und am „Wallenstein". Dubois klagte im „Globe" über die „traurige Sucht der unfruchtbaren Einbildungskraft unserer Versemacher, die Meisterwerke der fremden Bühnen zurechtzustutzen und umzubilden", aber die Theaterbesucher bestätigten dies Urteil nicht: sie freuten sich der Stücke, in denen selbst innerhalb der herkömmlichen Form doch ein anderer Hauch wehte als in den Klytämnestren und Saulen. Der einheitliche Charakter, das eigentümliche Pathos, die verhältnismäßige Regelmäßigkeit der Schillerschen Dramen erleichterte ihre Anpassung an die Forderungen der französischen Bühne.

Aber nicht bloß die „Halbromantiker", sondern auch die echten klassischen Tragödiendichter, Antoine Arnault („Guelfes et Guibelins"), Alexandre Guiraud („le Comte Julien"), Victor Jouy („Julien dans les Gaules"), Lemercier („Baudouin"), Viennet („Sigismond de Bourgogne"), behandelten Stoffe aus der Geschichte des Mittelalters. Bei den Kritikern des „Globe" kamen sie damit freilich schlecht an. Das sei gerade doppelt verwerflich, dunkle Ereignisse aus alten Chroniken hervorzuholen, um sie recht frei und ohne Rücksicht auf die geschichtliche Wahrheit zu behandeln. Geschichtliche Wahrheit wurde überhaupt das Schlagwort, seitdem auch die historischen Studien in Frankreich seit dem letzten Jahrzehnt einen großen Fortschritt gemacht hatten (vgl. S. 612 ff.). Die letzten Ziele der Dichtung und der historischen Kunst lagen weit auseinander, aber der Ausgangspunkt beider berührte sich: die Aufgabe, die Wahrheit treu und künstlerisch darzustellen. Die enge Fühlung der litterarischen Kritik mit der Geschichtswissenschaft trat besonders im „Globe" (seit September 1824) hervor. Aber die Kritiker hatten den romantischen Ideen schon allein und unabhängig vorgearbeitet. A. W. Schlegel war 1807 so mutig, eine Vergleichung der Racineschen und der Euripideischen „Phädra" zu veröffentlichen, worin er Laharpe, dem angesehensten und eigentlich ersten Geschichtschreiber der französischen klassischen Litteratur („Cours de Littérature ancienne et moderne", 1799—1805), entgegentrat. Er verteidigte den alten klassischen Dichter gegen den modernen und versuchte den verbreiteten Irrtum zu widerlegen, daß die französische tragische Bühne die Fortsetzung der griechischen sei. Man habe sich an die drei Einheiten gehalten und geglaubt, damit sei alles gethan. Schlegel stellte Racines vermeintlicher Vollkommenheit als Gipfel der dramatischen Kunst Shakespeare gegenüber, und ebenso schloß er seine „Vorlesungen über dramatische Dichtung" (Wien 1808), die Frau Necker de Saussure ins Französische übertrug (Cours de littérature dramatique, 1814), mit dem Wunsche, daß man zur historischen Tragödie Shakespeares zurückkehren möge.

Auch Charles de Rémusat (1820) und Manzoni („Brief über die Einheiten der Zeit und des Ortes") bekämpften die klassischen Bühnenregeln, und besonders Henri Beyle (Stendhal, 1783—1842; s. die untenstehende Abbildung) bestrebte sich, in seinen Aufsätzen über „Racine und Shakespeare" (1823) dem dramatischen Fortschritt freie Bahn zu schaffen. Der ungestüme Patriotismus der vom „Constitutionnel" und dem „Miroir" aufgehetzten Jugend hatte einen Versuch englischer Schauspieler, an der Porte Saint-Martin Shakespeares „Othello" aufzuführen, durch Pfeifen und Schreien vereitelt (Juli 1822), weshalb Beyle sich der Romantiker annahm und verwundert fragte, wem es denn je eingefallen wäre, die unsterblichen Geister Voltaire, Racine und Molière zu verhöhnen? „Sie stürzten sich mit Ketten belastet in die Rennbahn und trugen sie mit so viel Anmut, daß es den Pedanten gelang, den Franzosen weis zu machen, schwere Ketten seien beim Rennen ein unentbehrlicher Schmuck." Dann stellt Beyle fest, daß das Romantische die Kunst sei, den Völkern litterarische Werke darzubieten, die ihnen in dem jeweiligen Zustande ihrer Gewohnheiten und Überzeugungen möglichst viel Vergnügen bereiteten, während klassisch die Litteratur sei, die den Urgroßvätern das möglichst größte Vergnügen bereitet habe. Er tritt gegen die „edle Sprache" für den eigentlichen und bestimmten Ausdruck ein. Bald darauf wurde der Name „romantische Schule" durch eine Akademie-Rede Louis Simon Augers (1772—1829) offiziell, und diesen „Discours sur le romantisme" (Rede über den Romantismus) beantwortete Beyle mit einer „Réponse au manifeste contre le romantisme" (Antwort auf das Manifest gegen die Romantik, 1825).



Henri Beyle (Stendhal). Nach dem Medaillon von David d'Angers (1825), wiedergegeben in Rod, „Stendhal", Paris 1892, Hachette.

Seit dem 25. September 1824 besaßen die Romantiker im „Globe" eine eigene Zeitschrift (bis 1830), deren vornehmste Aufgabe es wurde, die litterarische Freiheit zu erkämpfen, den nationalen Vorurteilen entgegenzutreten, den fremden Meisterwerken ebensoviel Verehrung zu zollen wie den unsterblichen Ruhmesthaten des eigenen Volkes, unbekannte Namen bekannt zu machen und anregend auf die Einbildungskraft zu wirken. Dubois, der Leiter des Blattes, bemerkte sogleich, daß die politisch und religiös Freisinnigen auch die „Absolutisten in der Litteratur seien", und daß die litterarischen Protestanten unter den Anhängern des alten Glaubens und der alten Staatsform gefunden würden. „Man hätte uns (darum) gern als Aristokraten in Verruf gebracht, und die Aristokraten selbst klatschten uns Beifall, als ob wir zu ihnen gehörten. Aber was uns zur Reform drängte, war weder thörichte Neuerungssucht noch die Unruhe übersättigter Geister, sondern eine Folge des Grundsatzes der Freiheit, den die Revolution aufgestellt hatte." Dubois, Patin, Duvergier, Rémusat, Vitet, Trognon, Duchâtel, Magnin, die Kritiker des „Globe", waren gemäßigt im Ton, aber streng, gediegen und unparteiisch. Die persönlichen Beziehungen zu den Dichtern der neuen Schule waren nicht sehr eng; eigentlich nur Sainte-Beuve erscheint unter diesen als Mitarbeiter der Zeitschrift.

Für die Bühne handelte es sich vor allem darum, die klassischen Schranken niederzureißen, den Boden zu säubern und nicht mit halben Zugeständnissen zufrieden zu sein. Die Tragödie sollte vor allem menschlich sein und als erstes Gesetz die geschichtliche Treue beobachten. Aber keineswegs sollten die epische und die dramatische Poesie auf die Linie der Geschichtschreibung herabgedrückt werden. „Im Gegenteil, wir glauben, daß der Dichter .... sich nicht darauf beschränken wird, gleichsam nur die äußere, amtlich anerkannte Bewegung zu verfolgen, sondern daß es seine Aufgabe sein wird, mittels seiner Phantasie das innere Leben, die Sitten, den Glauben, die Leidenschaften unserer Väter wieder aufzubauen. Sich menschlich und wahr zu erweisen, ist für die Dichtung nur der halbe Inhalt ihrer Sendung; mit diesem Vorzug muß sie ein Interesse und eine Idealität verbinden, deren Maß nicht die Kritik bestimmen kann, weil es das Geheimnis des Genius ist."

Aber es waren jetzt auch Thaten nötig, und die Zweifel an dem Können der neuen Schule widerlegten zuerst drei junge Dichter: Victor Hugo, Prosper Mérimée und Louis Vitet.

Das „Theater der Clara Gazul" (Théâtre de Clara Gazul par Joseph l'Estrange) von Prosper Mérimée (1803—70) wurde für das Werk einer jungen spanischen Schauspielerin ausgegeben, die sich vor geistlicher Verfolgung nach England gerettet hätte. Wer die spanische Bühnendichtung kannte, wußte aber, daß dies nur eine scherzhafte Irreführung war. Hier gab es wild entfesselte Leidenschaften, die sich um Moral und Katechismus nicht kümmerten. Mit heiterer Laune, ohne Wehmut, stellte der Dichter eine Reihe von Gemälden erregter und schauderhafter Handlungen dar, denen ein schneller und blutiger Abschluß gebührte. Mérimée gehört nicht zu den Dichtern, die in der Zergliederung und Betrachtung des eigenen Innern schwelgen; das „Theater der Clara Gazul" wie seine späteren Werke mit ihrer scheinbar kaltherzigen Grausamkeit bieten geradezu einer schwächlich empfindsamen Auffassung der Menschengeschicke Trotz. Dagegen sind sie voll von jenem romantischen Freiheitssinne, der sich nach ursprünglicher Natur zurücksehnt. Wo der durch gesellschaftliches Herkommen und sittliche Bedenken noch nicht gezähmte Mensch auftritt, wo der leidenschaftlich erregte Wille sich unmittelbar in kraftvolle That umsetzt, da fühlt sich Mérimées Schaffenstrieb angeregt. Mit lustigem Übermute spottet er in seinen Dramen des Herkommens und der Überlieferung. Diese Kraftstücke sollen den Philister schaudern machen, der Individualismus ist hier nicht empfindsam, sondern Sturm und Drang. Ernst war die Absicht, Natur, Wahrheit, wirkliche Leidenschaft in der Dichtung wiederzugeben. In dem Bestreben, die eigene Person nicht hervortreten zu lassen, in der Mäßigung und Klarheit der Darstellung ist Mérimée schon jetzt, was er später geblieben ist: der Klassiker der Form unter den Romantikern. Knapp, einfach, schmucklos und treffend ist seine Sprache, ihre Ruhe und künstlerische Abrundung bildet den reizvollsten Gegensatz zu der Leidenschaftlichkeit und dem fremdartigen Inhalte des Vorwurfs.

Die Stücke der Sammlung heißen: „Ein Weib ist der Teufel, oder die Versuchung des heiligen Antonius" (Une femme est le diable ou la tentation de Saint-Antoine), „Himmel und Hölle" (Ciel et Enfer), „Afrikanische Liebe" (Amour africain), „Die Spanier in Dänemark" (Les Espagnols en Danemark), „Ines Mendo, oder das besiegte Vorurteil" (Inès Mendo ou le Préjugé vaincu); später kam noch dazu „Die Familie Carvajal" (la famille Carvajal). In „Himmel und Hölle" liebt Doña Urraca einen Offizier. Er ist Freigeist, sie eine gläubige Katholikin. Ihr Beichtvater, der die Litöre seines Beichtkindes nicht verschmäht, stiftet Unfrieden zwischen den Liebenden. Doña Urraca wird eifersüchtig gemacht, sie gibt ihren Liebhaber als den Verfasser einer Schmähschrift an und bringt ihn so in den Kerker. Dort besucht sie ihn, um sich an ihrer Rache zu weiden, erfährt aber, daß ihr Beichtvater sie betrogen hat. Bei der nächsten Gelegenheit erdolcht sie den Priester kalten Blutes. Der Offizier kann dies nicht billigen: „Ach was", sagt sie, „es war ja doch ein alter häßlicher Kerl!"

Diese dramatischen Skizzen konnten nun freilich nicht, wie man im „Globe" meinte, auf der Bühne jene Umwälzung herbeiführen, die in der epischen Dichtung die Waverley-Romane

bewirkten. Dagegen waren nationalgeschichtlichen Gehaltes die Versuche Ludovic Vitets (1802—73), eines Mitarbeiters des „Globe“. Seine „Geschichtlichen Szenen“ (Scènes historiques, später „la Ligue“, 1844), „Die Barrikaden“ (les Barricades, 1826), „Die Ständeversammlung in Blois“ (les Etats de Blois, 1827), „Der Tod Heinrichs III.“ (la Mort d'Henri III, 1829) sind geschichtliche Erzählungen in dramatischer (dialogischer) Form, aber nicht für die Bühnendarstellung geschrieben. An Goethes „Götz“ erinnert die lose Aneinanderreihung der einzelnen Auftritte, an Scott das Verfahren, die Schilderung des Zuständlichen aus der epischen Handlung selbst hervorgehen zu lassen: es mangelt nur die freie dichterische Erfindung in Charakteren und Handlung.

Ähnliches wie Vitet versuchte auch Mérimée in seinem „Bauernkrieg“ (la Jacquerie, scènes féodales, 1828). Als Dichter ist er hier Vitet weit überlegen, aber das Ganze hinterläßt mit all seinen urkundlich beglaubigten Greueln einen wirren Eindruck, den Mérimées litterarische Grausamkeit und scheinbare sittliche Gleichgültigkeit freilich gerade hervorbringen wollte. Auf diese beiden Dichter romantischer Buchdramen folgte Victor Hugo (1802—85) mit seinem „Cromwell“ (1827), der von einer langen Vorrede eingeführt wurde. Der Dichter hatte den Augenblick für seinen offenen Übertritt ins Lager der Romantiker glücklich erfaßt. Eben gewährte das Odéontheater einer englischen Truppe, zu der Charles Kemble und Miß Smithson gehörten, Gastfreundschaft (September 1826 bis Juli 1828), und dieses Mal wurden „Othello“, „Romeo“ und „Hamlet“ mit Begeisterung begrüßt. Die Gedanken über Bühnenreform, die Victor Hugo in der glänzenden Prosa seiner Vorrede vortrug, waren nicht neu, aber ihre hinreißende Darstellung wirkte wie eine Neuheit und strahlte „wie die Tafeln des Gesetzes auf dem Berge Sinai“ (Th. Gautier).

Der erste Teil der Vorrede — die Entwickelung der Dichtung von den Urzeiten bis zur Gegenwart — ist eine anspruchsvoll vorgetragene Mischung halb wahrer und ganz falscher Gedanken. Hugo nennt die Urzeit lyrisch (Beispiel: die Genesis!), das Altertum episch, die neue Zeit, die mit dem Christentum beginnt, dramatisch. Die Alten haben die Natur nur unter dem einen Gesichtspunkte der typischen Schönheit betrachtet, erst das christliche Zeitalter führte die Dichtung zur Wahrheit. Die moderne Muse erhält einen weiteren Blick, sie empfindet, daß nicht alles in der Welt schön ist, daß neben dem Schönen das Häßliche vorhanden ist, das Groteske neben dem Erhabenen, das Böse neben dem Guten. „Das Wirkliche geht hervor aus der natürlichen Vereinigung von zwei Typen, dem Erhabenen und dem Grotesken, die sich im Schauspiel durchkreuzen, wie sie sich im Leben und in der Schöpfung durchkreuzen.“ Aus dem Bewußtsein seiner doppelten Natur, das ihm vom Christentum gegeben wurde, erschuf sich der Mensch das Drama. „Denn ist dies etwas anderes als der alltägliche Gegensatz, als der Kampf jedes Augenblickes zwischen zwei entgegengesetzten Prinzipien, die im Leben immer gegenwärtig sind und sich um den Menschen streiten von der Wiege bis zum Grabe?“ So wird schon hier die Antithese, die allen größeren Werken Hugos fortan ihr eigentümliches Gepräge gibt, durch die philosophisch-geschichtliche Untersuchung zu einer ästhetischen Allgemeingültigkeit erhoben. Freilich dient alles dies nur dazu, die Übereinstimmung von Hugos eigenem dichterischen Verfahren mit einem allgemein gültigen Grundsatze zu erweisen.

Mit Wärme und hinreißender Kraft gibt der Dichter seine Empfindungen poetisch kund, er schmückt sie mit allen Reizen einer unerschöpflichen Sprachphantasie, er stellt Vorgänge und Zustände der Vergangenheit und der Gegenwart lebendig und glanzvoll vor unsere Augen, eine blendende poetische Redekunst drängt uns seine Meinungen und Überzeugungen auf, aber Gestalten, die ohne ihn sind und leben, vermag er nicht zu schaffen: seine poetischen Geschöpfe sind ohne Seele. Victor Hugo zerlegte sich den Reichtum der Lebenserscheinungen in die Antithese „sublime“ und „grotesque“ und meinte, durch die Synthese dieser „Typen“ der Lebenswahrheit am nächsten zu kommen. Daher redet er von der „natürlichen Verbindung“ des Grotesken und des Erhabenen,

von der „wahren“ und der „vollkommenen Dichtung“, die sich in der Kreuzung des Grotesken und Erhabenen und in der Harmonie der Gegensätze vollende. Aber gerade der als System aufgestellte Gegensatz vernichtet die natürliche Wahrheit. Die blendende Wirkung des Augenblicks ist nicht Schein der Wirklichkeit, Hugos Verfahren verführt zu einer den Widerspruch reizenden Übertreibung, die der Glaubwürdigkeit, der ersten Voraussetzung aller poetischen Gestaltung, Abbruch thut.

Victor Hugo ist als Franzose Rationalist und Klassiker; denn klar, einfach, leicht faßbar war die Theorie des Gegensatzes. Sie befördert die schnelle und witzige Unterscheidung und Auffassung bei der Wiedergabe der äußerlich hervortretenden Merkmale der Lebenserscheinungen. Die Übergänge und Ausgleichungen werden dabei vernachlässigt, die Wirkung ist stärker, die Wahrheit geringer. Und war ihm nicht vielleicht die Wirkung wichtiger als die Wahrheit?

So schwach und wenig überzeugend die geschichtliche und ästhetische Begründung der Antithese „grotesk“ und „erhaben“ aber auch ist, so erschließt sie uns doch Victor Hugos Wesen als dramatischer und epischer Dichter: der fünfundzwanzigjährige Theoretiker des „Cromwell“ ist sich sein Leben lang treu geblieben.

Der zweite Teil der Abhandlung bespöttelt mit köstlicher Ironie die dramatischen Regeln der alten Perücken. Viel Neues ließ sich darüber nach Frau von Staël („Deutschland“ II, 15), Schlegel, Manzoni und Stendhal nicht sagen, aber hier machte sich doch ein wirklicher Dichter über die klassischen Regeln lustig. Unter der Forderung, daß der Dichter die Wirklichkeit darstellen solle, versteht Hugo nicht deren bloße Kopie, denn die Wahrheit der Kunst sei himmelweit verschieden von der Wirklichkeit des Lebens. Es sei falsch, unbedingte Naturtreue zu verlangen; auch die dramatische Dichtung suche über die Zeit und den Gegenstand zu täuschen, stelle den Teil als Ganzes hin. Hugos „Idealismus“ offenbart sich ferner durch seine Verteidigung der rhythmischen Ausdrucksformen gegen Beyle und die Kritiker des „Globe“, „aber“, sagt der Dichter, „wir verlangen einen freien, offenen, ehrlichen Vers, der alles zu sagen wagt ohne Altjüngferlichkeit, alles auszudrücken ohne gesuchte Wendungen .... einen Vers, der die Cäsur im rechten Augenblick durchbricht und umstellt, der ein größerer Freund des Enjambements ist als der Inversion, weil ihn jenes verlängert, diese nur verwirrt, der endlich treu ist dem Reime, dieser Königin-Sklavin, diesem höchsten Reiz unserer Poesie.“

Nüchterner und bündiger faßte **Alfred de Vigny** die Forderungen der romantischen Schule zusammen (Lettre-préface zum „Othello“): es fragt sich einfach, ob sich die französische Bühne einer modernen Tragödie öffnen wird, die in ihrer Konzeption ein **breites Gemälde des Lebens** ist, oder ob sie ein engumgrenztes Bild der Katastrophe einer Verwickelung bleiben soll. Hugos „Cromwell“ selbst, auf den vielleicht Scotts „Woodstock“ (1826) nicht ohne Einfluß war, hat den Riesenumfang von 6500 Versen.

Die Einheit der Zeit ist beobachtet, denn der Verlauf des Stückes geht vom 25. auf den 26. Juni 1657, die Einheit des Ortes ist dagegen nicht gewahrt: der dargestellte Vorgang spielt in London und Whitehall. Die Handlung ist einfach: es fragt sich nur, wird Cromwell König werden oder nicht? Puritaner und Kavaliere verschwören sich zur Ermordung des Protektors; sie planen, ihn durch einen Schlaftrunk zu betäuben, aufzuheben und dem Sohne Karls I. auszuliefern. Rochester, ein liederlicher Edelmann und lästiger Verseschmied, soll als Kaplan verkleidet bei Cromwell Aufnahme finden und den Anschlag ausführen. Aber aus Versehen drückt er der Tochter Cromwells, Lady Francis, statt einiger Liebesverse einen Brief in die Hand, der den Entführungsplan enthält. Cromwell zwingt den falschen Kaplan, den Schlaftrunk zu nehmen, Rochester wird als Cromwell von den Kavalieren geraubt, während der Protektor selbst die Verschwörer abfängt. Er weist die ihm angebotene Krone zurück und überführt die Verschworenen ihres verbrecherischen Anschlags.

Das Stück ist eine reichliche Mischung von Komödie und Staatsaktion, eine abenteuerliche Handlung mit komisch wirkenden Gegensätzen. Die Ähnlichkeit mit Shakespeares Historien ist rein äußerlich, denn Shakespeare hat die geschichtliche Überlieferung gewissenhaft und mit

Ehrfurcht geschont, Hugos „Cromwell" dagegen dreht sich um eine völlig frei erfundene, romanhafte, in dieser Umgebung läppische Intrigue. Der Dichter betrachtet es nicht als seine Aufgabe, die geheimnisvollen Beziehungen zwischen dem äußeren Geschehen und dem inneren Leben der Charaktere aufzuhellen und That und Handlung aus dem geistigen Wesen ihrer Urheber zu entwickeln und zu deuten: er benutzt die Anekdote, die antiquarische Kenntnis der Trachten, der Lebensweise, der Verkehrsformen, der Art, sich auszudrücken, der modischen Liebhabereien und häuslichen Gewohnheiten, um einer romanhaften Verwickelung Farbe und das äußere Gepräge geschichtlicher Zuständlichkeit zu verleihen. Dies ist ihm wichtiger als der wirkliche Zweck des Kunstwerkes: die Darstellung einer gehaltvollen und bedeutenden Handlung. Die fruchtbarste Neuerung der Dichtung war ihr Stil: ungeachtet einzelner Absonderlichkeiten war „Cromwell" der erste ernsthafte Versuch einer Erneuerung der tragischen Sprache.



Alexandre Dumas der Ältere. Nach dem Gemälde von Louis Boulanger, Photographie von Braun, Clément u. Cie. in Paris.

Dem Buchdrama „Cromwell" folgten schnell die ersten romantischen Bühnenstücke. Alexandre Dumas der Ältere (1803—70; s. die nebenstehende Abbildung), der Sohn des Generals Dumas, eines Mulatten, hatte als Schreiber bei der Vermögensverwaltung des Herzogs von Orléans durch allerhand Lektüre seiner von Haus aus mangelhaften Bildung aufgeholfen und war nach dem Auftreten der englischen Schauspieler in Paris (vgl. S. 631), das auf ihn „wie eine Offenbarung" wirkte, Theaterdichter geworden. „Heinrich III. und sein Hof" (Henri III et sa Cour) von Dumas ist das erste romantische Geschichtsdrama, das aufgeführt wurde (10. Febr. 1829).

Saint-Mégrin liebt die Herzogin von Guise; sie wird schlummernd zu seinem Freunde Ruggieri gebracht, der dem Liebenden auf diese Weise zu einer Unterredung mit ihr verhilft. Bei dieser Gelegenheit verliert sie ihr Taschentuch, der Herzog findet es bei Saint-Mégrin und ruft: „Tausend Teufel! Dies Schnupftuch gehört der Herzogin von Guise! Das Allianzwappen von Kleve und Lothringen! Sollte sie hier gewesen sein?" Guise zwingt seine Gemahlin, Saint-Mégrin schriftlich in den herzoglichen Palast zu bestellen. Der Liebende folgt dem Rufe, ahnt zu spät die drohende Gefahr, aber jede Flucht ist ihm abgeschnitten, und er fällt unter den Streichen seiner Mörder. Wirkungsvoll sind die beiden Szenen, wie der Herzog seine Gemahlin zwingt, an Saint-Mégrin zu schreiben, und die Zusammenkunft zwischen der Herzogin und dem Geliebten, als dieser weiß, daß ihn der Tod erwartet. Der weibische, von seiner Mutter und seinen „Mignons" gegängelte König und sein Hof liefern dem dramatischen Geschichtsgemälde die Farben. Selbst der von den Klassikern verachtete Ronsard fehlte nicht.

Dumas verstand sich auf die Vorbereitung derber dramatischer Wirkungen. Sein Stück war ein Erfolg der romantischen Theorien. Gegen „Heinrich III." verblaßte Vignys Wagnis

mit „Othello" (24. Oktober 1829). Der Dichter wollte aber seine Bearbeitung der Shakespeareschen Tragödie auch nur als Probestück für die Verwirklichung dessen angesehen wissen, was die romantische Schule auf der Bühne verlangte, er hatte vor allem dem Alexandriner einen ungezwungenen, wechselnde Stimmungen ausdrückenden Charakter gegeben, der gegen die alte Einförmigkeit und Regelmäßigkeit des Verses einen wohlthuenden Gegensatz bilden sollte. Aber „Othello" erregte Ärgernis. Hier ging ein verhängnisvolles Taschentuch verloren. Als Voltaire seine „Zaïre" schrieb, machte er aus dem Schnupftuch das klassische „Briefchen" (billet); Ducis („Othello", 1792) bediente sich eines Brillantendiadems (bandeau de diamants); als bei Lebrun („Maria Stuart") ein Taschentuch vorkam, hieß es ein „tissu" (Gewebe) oder „don" (Gabe), jetzt endlich erschien das „mot propre": Schnupftuch (mouchoir)!

Hugo war seit seinem ersten großen und allgemeinen Erfolg als Dramatiker auch als lyrischer Dichter das anerkannte Haupt der Schule geworden, aber er hatte zunächst wieder zwei Dramen vollendet, „Marion de Lorme" und „Hernani".

„Marion" (1829) spielt im Zeitalter Richelieus. Die Heldin war aus Vignys Roman „Cinq-Mars" (vgl. S. 650) bekannt, ebenso die Auffassung Ludwigs XIII. als eines unschlüssigen Sklaven seines großen Ministers. Didier, ein vom Schicksal mißhandelter und von den Menschen verkannter Held des Weltschmerzes, liebt die leichtfertige Marion, und in ihrem Herzen entfacht seine reine Liebe eine läuternde Glut.

Der Minister des Inneren (Martignac) untersagte die Aufführung des Stückes wegen der unwürdigen Figur Ludwigs XIII. Hugo erhielt eine Audienz bei Karl X. (August 1829 in Saint-Cloud), aber das Verbot blieb aufrecht erhalten. Unterdessen war schon das neue Stück „Hernani" fertig, dessen erste Aufführung (25. Februar 1830) in der französischen Bühnengeschichte als ein wichtiger Tag gilt. Als der Vorhang aufging, verletzte Doña Josefa Duarte schon mit den ersten Versen: „Serait-ce déjà lui? C'est bien à l'escalier || dérobé . . ." (Sollt' er's schon sein? Gewiß, auf der geheimen || Treppe) die Ohren der „akademischen und klassischen Schädel" des Balkons und des Orchesters. „Wie", rief man aus, „schon mit dem ersten Worte beginnt die Orgie: man bricht die Verse in der Mitte entzwei und wirft sie zum Fenster hinaus!" Und die Erregung über einzelne Wendungen und Metaphern erhielt immer neue Nahrung. „Ein Vers wie: ‚Est-il minuit? — Minuit bientôt' (Ist's Zwölf? Gleich Zwölf), hat Stürme heraufbeschworen, und man hat sich drei Tage um diesen Halbvers geschlagen", erzählt Théophile Gautier später.

„Hernani" ist ein Schauspiel, in dem des Dichters Phantasie frei über alle Voraussetzungen in Situationen und Charakteren schaltet. Alles, die Handlung und die Personen, auch die Träger geschichtlicher Namen, ist freie Erfindung. Hernani, ein Stiefkind des Geschickes, der Sohn eines enthaupteten Herzogs und selbst geächtet, ist der Führer einer Schar von Banditen geworden. Doña Sol, die ihn liebt, ist die Nichte und Verlobte des alten Herzogs Ruy Gomez de Silva. Der junge König Karl stellt ihr nach. Er hat erfahren, daß Doña Sol und Hernani die Flucht für die folgende Mitternacht verabredet haben; er findet sich vorher ein, um Doña Sol abzufangen. Sie verschmäht des Königs Liebe, verteidigt sich mit ihrem Dolche und ruft Hernani herbei. Der König wendet sich um; hinter ihm steht Hernani unbeweglich im langen Mantel und Schlapphut. Jetzt hat der Räuber den König in seiner Gewalt und fordert ihn zum Zweikampf. Karl versagt ihm diese Ehre: Hernani möge ihn ermorden. Da zerbricht der Räuber seine Klinge und sagt nur: „Geh!" Der König entfernt sich mit der Versicherung, daß der Bandit niemals Gnade von ihm erwarten dürfe. Anstatt nun mit Doña Sol zu fliehen, hat Hernani Bedenken, sie an sein, des Geächteten, Geschick zu ketten. Er drückt ihr den ersten Kuß auf die Stirn, reißt sich los und flieht. Auf seinem Schlosse in Aragon will der Herzog von Silva sich mit Doña Sol vermählen. Ein Bote berichtet, Hernani sei tot, seine Bande vernichtet, aber wenige Augenblicke später steht Hernani im Pilgerkleide auf der Schwelle des Gemaches, und Ruy Gomez sichert dem Fremdling Gastfreundschaft zu. Die Flügelthüren springen auf, Doña Sol tritt im Brautschmuck in den

Saal. Da ruft Hernani mit Donnerstimme: „Wer will hier tausend Goldstücke gewinnen?“, zerreißt sein Pilgerkleid und sagt: „Ich bin Hernani!“ Aber Don Ruy Gomez ist sein Gastrecht heilig, er läßt Hernani nicht ergreifen, er geht nur hinaus, um Vorkehrungen für des Schlosses Sicherheit zu treffen. Doña Sol wirft sich Hernani an die Brust, die Liebenden versinken in Verzückung, und so erblickt sie Ruy Gomez. „Ist das der Lohn der Gastfreundschaft?“ Die Vorwürfe des zürnenden Alten unterbricht König Karl, der plötzlich im Schlosse erscheint und die Auslieferung des Geächteten fordert. Aber der Herzog verbirgt Hernani, der König zieht grollend ab und nimmt Doña Sol als Geisel mit. Als Hernani vernimmt, was geschehen ist, will er, wie Silva, sich am Könige rächen; er übergibt dem Herzog sein Horn und verspricht, bei dessen erstem Rufe ihm sein Leben darzubringen, wenn er ihm jetzt Frist zur Rache am Könige gewähre. – Einige Wochen später harrt der König von Spanien der Kaiserwahl zu Aachen im Grabmal Karls des Großen. Zugleich versammeln sich hier die Teilnehmer an einer Verschwörung wider sein Leben. Hernani trifft das Los, den Mord zu vollbringen; umsonst bittet ihn Silva, ihm diesen Auftrag gegen Rückgabe des Hornes zu überlassen. Als drei Schüsse anzeigen, daß Karl gewählt ist, tritt er unter die Verschworenen, begnadigt die Schuldigen, setzt auch Hernani in alle seine Rechte wieder ein und gibt ihm Doña Sol zur Gemahlin. Denn Karls des Großen Geist hat ihm gesagt, daß er seine schwere Laufbahn als Herrscher mit der Gnade beginnen soll. In Saragossa wird Hernanis und Doña Sols Vermählung gefeiert. Unter den frohen Gästen fällt eine schwarze Gestalt unheimlich auf. Das Paar bleibt allein zurück, um sich in der offenen Halle an der schönen Sommernacht zu erfreuen. Da mahnt leise und dringend aus der Ferne des Hornes Ruf Hernani an die Verpfändung seines Lebens. Er nimmt Gift, aber Doña Sol hat, sein Vorhaben ahnend, schon vor ihm getrunken. So sterben beide einen rührenden Tod an der Schwelle ihres Glückes.

Trotz Karls V., seiner einzigen geschichtlichen Gestalt, ist dieses schönste romantische Drama nur ein Märchenspiel, in das allein des Dichters Willkür bunte Reflexe aus der an Zeit und Ort gebundenen Wirklichkeit hineinzaubert; die Handlung bietet dem lyrischen Aufschwung die Situationen dar, an denen Hugos Sprachphantasie im Ausdruck zarter und hoher Gefühle den ganzen Glanz, die Fülle und die Kraft einer nie zuvor auf der französischen Bühne vernommenen poetischen Rede voll entfalten konnte.

Das folgende Stück Hugos, „Der König amüsiert sich“ (le Roi s'amuse, 22. November 1832), forderte den Widerspruch so stark heraus, daß die weiteren Aufführungen untersagt wurden. Die Theorie der Gegensätze wird hier auf die Spitze getrieben.

Die Hauptpersonen sind Franz I. und sein Hofnarr Triboulet, dessen Tochter das Opfer der frevelhaften Lust des Königs wird. Der Narr will aus Rache den König ermorden und mit seiner Tochter fliehen; aber der von ihm gedungene Mörder verwechselt absichtlich Triboulets Tochter, die für die Flucht Männerkleidung angelegt hat, mit Franz I. Das Mädchen wird erdolcht und unter dem Vorgeben, es sei der tote König, in einem Sack zu Triboulet gebracht. Dieser öffnet den Sack im Gefühl gesättigter Rache und erblickt die Leiche seiner Tochter.

Das Stück ist merkwürdig roh erfunden für einen Dichter, dem die edelsten und zartesten Töne zur Verfügung standen. Nach der Vorrede zu dem Drama hat der Verfasser zeigen wollen, „wie die väterliche Liebe die sittliche Mißgestalt läutert“. Hier wie auch in den folgenden Stücken Hugos wird den Begebenheiten und Gestalten von raffiniert abenteuerlicher Erfindung durch die Kunst des Gegensatzes ein zuckendes Leben und durch historische Namen, Sitten, Trachten und Ausdrucksweisen einer bestimmten Epoche der Schein von Farbe, Fleisch und Blut verliehen. Auf das Drama der Vaterliebe folgt die Darstellung veredelnder Mutterliebe in „Lucrèce Borgia“. Eine gut komponierte Handlung von energischem Fortgang erklärt den Bühnenerfolg dieses in kräftiger Prosa geschriebenen Werkes (2. Februar 1833). Dasselbe Beiwerk, das in beliebten Melodramen jener Zeit, wie im „Turm von Nesle“ (la Tour de Nesle, 29. Mai 1832) von Dumas, starke Anziehungskraft ausübte, war auch hier vorhanden: ein schwarz ausgeschlagener Saal, im Hintergrunde die den Opfern Lucrezias bestimmten Särge, vermummte

Mönche und Ähnliches. War das vorige Stück dem Königtume ungünstig, so war „Lucrezia Borgia“ kirchenfeindlich. Die „Moral“ wird auch hier in der Vorrede dargeboten. Leider entspricht die Ausführung selten dem hohen sittlichen Bewußtsein des Dichters. In „Marie Tudor“ (6. November 1833) hat Victor Hugo aus der Heldin, jeder geschichtlichen Überlieferung zum Trotz, eine Art Messalina gemacht. Historisch ist in dieser tragischen Komödie nichts; der Dichter hatte Anleihen bei Dumas („Christine“, 1830) gemacht; diesem aber waren so viel Entlehnungen aus Goethe, Schiller, Walter Scott und Lope de Vega nachgewiesen worden, daß er sich über Hugo nicht beklagen durfte. Den Grundgedanken der „Marion de Lorme“ nahm Hugo wieder auf in „Angelo, Tyrann von Padua“ (Angelo, tyran de Padoue, 1835).

Angelo verehrt die Schauspielerin Tisbe, diese aber liebt mit reinster Inbrunst Rodolfo, und der wieder schwärmt für Caterina, das Weib des Tyrannen. Aus verschiedenen Heimlichkeiten schöpft letzterer Verdacht gegen seine Gattin und beschließt, sie zu töten. Tisbe bringt ihrem Geliebten Rodolfo das Opfer, Caterina durch einen Schlaftrunk zu retten. Rodolfo wähnt aber, sie habe Caterina vergiftet, und erdolcht die edle Schauspielerin, die glücklich ist, durch seine Hand zu sterben.

Der moralische Grundgedanke soll hier sein: das Weib ist gerechtfertigt durch die Schuld des Mannes und den absurden Zustand der Gesellschaft. Der Frau „in der Gesellschaft“ wird die Frau „außerhalb der Gesellschaft“ gegenübergestellt. Die eine sollte gegen den Despotismus, die andere gegen die Verachtung verteidigt werden. Der Dichter beabsichtigte zu zeigen, „welchen Prüfungen die Tugend der einen widersteht, welche Thränen die Flecken der anderen abwaschen“. Hugo rechtfertigt eben gern die Abenteuerlichkeit seiner dramatischen Geschöpfe durch ein moralisches Pathos wertloser Verallgemeinerungen und unzutreffender Nutzanwendungen. Darunter findet sich allerdings manches von echt menschlicher Gesinnung eingegebene Wort, aber der Dichter, der gern ein tiefer und ernster Denker gewesen wäre, bleibt nur ein edler Sophist, der vergeblich in die Schöpfungen phantasievoller Willkür einen sittlichen Gedanken hineinzulegen trachtet, weil die scharf umrissene äußerliche Lebendigkeit seiner Gestalten keine innere Lebenswahrheit in sich trägt.

Das bühnengerechteste Stück Victor Hugos, ein Meisterwerk glänzender und volltönender Rede, war „Ruy Blas“ (30. Januar 1839).

Hier wird der Gegensatz zwischen geringer Lebensstellung und Herkunft und geistigem Adel geschildert. Don Sallust, den allmächtigen Minister Karls II. von Spanien, stürzt die Ungnade der Königin. Aus Rache führt er seinen Lakaien Ruy Blas, dessen Leidenschaft für die Königin er kennt, unter dem Namen Don Cesar de Bazan bei Hofe als Edelmann ein. Ruy Blas wird durch seine Verdienste Kammerherr, Herzog und erster Minister, aber Don Sallust, bewaffnet mit einem Schriftstück, worin der so rasch Emporgestiegene sich zu seiner Vergangenheit bekennt, bedrängt Ruy Blas, und dieser beschließt, sich der Königin zu „enthüllen“: sein Überkleid fällt, und er steht in Livree vor der Königin als der „Bediente“ (valet) Sallusts. Das ist ein Strich durch Sallusts Rechnung, denn erst sollten die Liebenden fliehen, die Königin sollte sich nach der Nichtigkeitserklärung ihrer ersten Ehe mit Ruy Blas vermählen, und dann endlich sollte die Enthüllung erfolgen. So aber tötet Ruy Blas Don Sallust, die Königin verzeiht dem ehemaligen Lakaien, und dieser nimmt Gift.

Ruy Blas bedeutet nach der Absicht des Dichters das Volk: edler Gefühle und reinster Aufopferung fähig sind die von der Gesellschaft Verstoßenen und Enterbten. Zuletzt begab sich Hugo mit seinen „Burggrafen“ (Les Burgraves, 7. März 1843) ins mittelalterliche Deutschland.

Der Dichter hatte eine Reise an den Rhein gemacht. „Abends im Mondschein . . . . klomm er, in seinen Mantel gehüllt, zu irgend einem Raubschloß empor. Er sog die sanfte Wehmut des Abends in sich ein und blickte auf zu den Sternen am Himmel und abwärts zu den Lichtern am Fuße des Berges, bis es von allen Kirchtürmen Mitternacht schlug und er, unter Fledermäusen die einzig fühlende Brust, mit widerhallenden Schritten in die Kellerräume hinabstieg. In solcher Stimmung kam ihm die

Eingebung, den Geist dieser alten Burgen in eine Trilogie zu bannen." Der Urahne Hiob in den „Burggrafen" (120 Jahre alt) stellt die gute alte Zeit vor; wenn ihn sein achtzigjähriger Sohn Magnus in seinen Reden unterbricht, herrscht er ihn an: „Schweigt, junger Mann!" Der Enkel Hatto ist sechzig, der Urenkel Gorlois dreißig Jahre alt. Im Kellergewölbe haust die schier hundertjährige Guanhumara; Hiob hat ihren Geliebten vor achtzig Jahren zum Burgfenster hinausgeworfen: dafür soll der Frevler durch seinen eigenen Sohn umkommen. Aber der Geliebte hat den Sturz überlebt: es war der Kaiser Barbarossa, Hiobs Bruder, der seinem Vater geschworen hatte, sich vor achtzig Jahren nicht zu rächen. Barbarossa, der sich zwanzig Jahre im Kyffhäuser verborgen hatte, naht jetzt, nach achtzig Jahren, in Bettlergestalt, um die Rache zu vollziehen. Aber statt dessen bringt er Vergebung, die Sünden der alten Zeit werden getilgt, und Barbarossa scheidet, Hiob als Herrscher über den Rheingau zurücklassend, mit dem Worte: „Groß ist, wer zu verzeihen weiß".

Der vielverheißende Anlauf des dramatischen Dichters Hugo endete mit dem entschiedenen Mißerfolge dieses wunderlichen Stückes. Die Summe des Gewinns, den die französische Bühne aus Hugos dramatischen Werken zog, ist verhältnismäßig nicht groß. Hugos dramatische Erfindungsgabe beschränkte sich auf die Verwendung alter Mittel zur Erzielung starker Effekte und auf die Gegenüberstellung von Charaktergegensätzen. Seine Helden sind zum Teil Nachkommen der weltschmerzlichen Geschöpfe Byrons und Chateaubriands: Didier, Hernani, Rodolfo, Gennaro, Ruy Blas; daneben erscheinen: der unabhängige, ehrliebende, gastfreundliche Edelmann, der Lobredner der guten alten Zeit (Saint-Vallier, Marquis de Nangis, Don Guritan, Hiob) und der kalte Intrigant, herzlos und erfinderisch, Diplomat oder Sbirre (Homodei, Gubetta, Laffemas, Saluste). Frauengestalten hat Victor Hugos dramatische Kunst nur zwei: das durch die Liebe zur höchsten Aufopferung und zu energischer That fähige schuldige oder unschuldige Weib. Poetischen Reiz verleiht diesen Bühnendichtungen ihr lyrischer Schwung und ihr hohes Pathos. Das Geschichtliche ist nur das Sprungbrett in das Meer des Phantastischen. Die Aufgeregtheit des Dichters sucht Größe in der Ungeheuerlichkeit, darum thut er leicht den bekannten Schritt ins Lächerliche. Hugos Helden sind von ihren Stimmungen abhängig, es sind keine von bewußtem Willen vorwärts getriebenen Menschen. Aber wenn ihnen auch das Interesse eines willenskräftigen Handelns fehlt, wenn die Ausnahmezustände, die der Dichter schildert, die Phantasiegestalten, die er schafft, ohne den sittlichen Wert sind, den er an ihnen voraussetzen möchte, so bemüht er sich doch in seinen Vorreden so sehr, uns den idealen Zweck seines Schaffens einzuprägen, daß die Annahme ungerecht scheinen würde, es hätten ihm bei seinem Aufwande von großen Mitteln nur die Erfolge eines Melodramenschreibers vorgeschwebt. Zu einer menschlich freien Beurteilung der Fehler, Schwächen und Laster der Mitmenschen sollen seine Schauspiele erziehen. Die durch böse Triebe, Knechtschaft und Unterdrückung entwürdigte Menschenseele birgt noch einen Funken in sich, der, im richtigen Augenblicke entfacht, sie durchglüht, läutert und aus ihrer sittlichen Erniedrigung zu befreien vermag. Wenn sie auch äußerlich dem Geschick unterliegt: der Sieg innerer Erhebung ist dieser Seele gewiß. „Auf daß ein Wassertropfen aus dem Staub aufsteigt und wieder Perle sei in seinem ersten Glanz!" Es ist dasselbe Thema, das Goethe in „Gott und Bajadere" behandelt hat. Das Tragische löst sich in lyrisches Pathos auf. Der Strom dieses Pathos und die Wellen sprachlichen Wohllautes führen uns dann vielleicht über die seichten Stellen und über die Unglaubwürdigkeit der dramatischen Handlung hinweg.

Alfred de Vigny und Alexandre Dumas der Ältere hatten als Bühnendichter mehr Erfolg als Hugo. Vigny trat selbständig zuerst mit der „Maréchale d'Ancre" (1831) hervor. Das in Prosa geschriebene Stück aus dem Zeitalter Ludwigs XIII. läßt Shakespeares Einfluß in der Vorführung „gemischter" Charaktere erkennen, aber im ganzen gibt doch auch Vigny mehr einzelne Ereignisse als wirkliche Handlung. Um die geringe Personenzahl und die

dürftigen Bühnenvorgänge der Klassiker zu übertrumpfen, that man jetzt in der Häufung der Personen und Begebenheiten des Guten zu viel. Berühmt wurde Vignys „Chatterton" (12. Februar 1835), eine dramatische Elegie, die im Namen des unterdrückten Genius die Gesellschaft anklagte und selbst die Ausbeutung des Arbeiters durch den Kapitalisten mißbilligend berührt.

Schon in „Stello" (1832) hatte Vigny am Beispiel dreier vor ihrer Blüte gestorbenen Dichter, Gilberts, André Chéniers und Chattertons, die materialistische Roheit der Gesellschaft beschuldigt, daß sie den schöpferischen Genius vor der Entfaltung vernichte. Das Schicksal des frühreifen Poeten Chatterton, der, von seinen Gönnern im Stich gelassen, gekränkt in seinem Stolze, von Not bedrängt, Gift nimmt (25. August 1770), schien ein trefflicher Vorwurf für die Durchführung des Gedankens zu sein, daß der Künstler Anspruch auf eine Ausnahmestellung im Leben habe. Gegen die bisherigen romantischen Lärmstücke war „Chatterton" ein bürgerliches Rührstück. Chatterton bleibt in der Welt ohne Anerkennung; Kitty allein, das zartfühlende Weib seines gemütlosen Hauswirtes John Bell, weiß ihn zu würdigen. Ihre Neigung zu ihm bringt sie indessen nicht zur Verletzung ihrer Pflichten als Gattin und Mutter. Hunger und Verzweiflung treiben Chatterton in den Selbstmord. Kitty stirbt vor Schmerz über den Hingang des jungen Freundes und die Gefühlsroheit ihres Gatten. Ein Posten als erster Kammerdiener mit 100 Pfund Lohn, den ihm Lord Beckford in Aussicht stellte, hätte Chatterton aus der Not befreien können; aber der junge Dichter zog den Giftbecher vor.

„Chatterton", die rührende Darstellung innerer und häuslicher Vorgänge, verbindet ein gemeinsamer Gedanke mit den wirkungsvollen Szenen aus der großen Welt und aus der Öffentlichkeit in den Dramen von geschichtlichem Anstriche, nämlich das Recht, das sich der mit vorzüglichen Gaben ausgerüstete Einzelne gegen Gesetz und Sitte nimmt, die Abwälzung der persönlichen Verantwortlichkeit für eigenes Mißgeschick, Elend und Verbrechen auf die böse Gesellschaft. Aber die damals weit verbreitete Ansicht, daß nicht allein den Schwachen und Unglücklichen, deren Wert die Menschen verkennen, sondern daß auch denen der Zoll des Mitgefühls gebühre, die der stumpfen Welt Verachtung und Ungerechtigkeit in Schuld und Verbrechen verstrickt hat, erklärt den rauschenden Erfolg, den der rohe „Antony" von Alexandre Dumas davontrug. Dumas hatte „Heinrich III." schon genug romantische Dramen folgen lassen: „Stockholm. Fontainebleau et Rom", eine „dramatische Trilogie über das Leben der Königin Christine" (in Versen, 1830), „Karl VII. bei seinen großen Vasallen" (Charles VII chez ses grands vassaux. Tragödie, 1831), „Richard Darlington". „Der Turm von Nesle" (la Tour de Nesle. vgl. S. 635), „Catherine Howard" (1834), „Kean, oder Leidenschaft und Genie" (Kean ou désordre et génie, 1835). Aber „Antony", ein „Drama in Prosa" (1831), hat von allen diesen Stücken die größte theatergeschichtliche Bedeutung. Zum ersten Male schreitet der romantische Held nicht im geschlitzten Wams und im Federhut über die Bühne, sondern im modischen Rock der Neuzeit. Es ist ein modernes romantisches und „intimes" Drama, wie später „Téresa" (1832) und „Angèle" (1834). Diese Stücke wurden als unsittlich gebrandmarkt, im Grunde aber ist mehr Roheit und sittlicher Stumpfsinn darin als Unsittlichkeit: Dumas wollte auch den beschränkten Philister verblüffen und einer klassischen Überlieferung trotzen, die aus der geschichtlichen Überlieferung alles auszuscheiden pflegte, was als abstoßend und urwüchsig erschien.

Antony ist ein Kraftmensch, der sich zugleich begeistert und verzweifelt gegen die Sitte auflehnt, denn er ist Findling und Bastard. Als er nach längerer Abwesenheit nach Paris zurückkehrt, findet er Adele, das Mädchen, das er liebte, verheiratet. Aber er wird ihr Lebensretter und sucht sie zur Flucht zu überreden, während die Schritte des Obersten d'Hervey, des von einer Reise heimkommenden Gemahls, aus dem Vorzimmer hörbar werden. Da stößt er der Geliebten den Dolch ins Herz und ruft zur Rettung ihrer Ehre dem eintretenden Oberst zu: „Sie verschmähte mich, ich habe sie getötet".

Es mußte in diesem Schauspiel etwas von den Gefühlen und Stimmungen der ganzen Zeit zu Worte kommen, denn es wurde mit dem überschwenglichsten Beifall aufgenommen.

Dumas erzählt, daß seine Bewunderer vor Rührung und Begeisterung einen schönen grünen Rock, den er anhatte, völlig zerrissen hätten, um die Fetzen als Andenken aufzubewahren. Antony, der Byronsche, auf das Recht der Leidenschaft pochende Held, der seiner Geliebten die Ehre raubt und ihren guten Ruf aus Zartgefühl durch einen Mord sichert, ist das Gegenteil vom alten Galotti; dieser tötet seine Tochter, um sie vor Schmach zu retten, seine That ist klassisch; das Verbrechen Antonys dagegen ist romantisch. Die Bewunderung, die man solcherlei verdrehten Seelen und ungeheuerlichen Handlungen gezollt hat, mag sich aus der Lust zur Auflehnung gegen die Alltäglichkeit erklären. Daher zeigte sich auch Théophile Gautier als romantischer Dichter und Trabant Victor Hugos in einer roten Weste in der Öffentlichkeit.

Während das historische Drama der Romantiker schnell vorüberging und wenig Nachfolge brachte, wurde „Antony" der Vorläufer des modernen zeitgenössischen Schauspiels. Wesentlich neu war die Freiheit und Geltung, die der Einbildungskraft durch die Romantiker auf der Bühne zu Teil wurde, und das Vordrängen der Persönlichkeit des Dichters: hinter ihren Helden erschienen Victor Hugo und Dumas (in Kean und Antony) selbst. Merkwürdig bleibt es außerdem, wie wenig die Romantiker ihre Forderung, eine ausführliche Schilderung des Lebens an Stelle der in eine Verwickelung eingeengten Katastrophe („catastrophe reserrée d'une intrigue") auf die Bühne zu bringen, erfüllt haben. Denn weder in „Hernani" oder „Marion de Lorme", noch in „Ruy Blas", der „Marschallin von Ancre", in „Karl VII." oder „Heinrich III." ist diese Bedingung erfüllt worden. Die Handlung bleibt überall einfach, man folgt ihr sogar leichter als in einzelnen Stücken der klassischen Bühne („Heraclius", „Rodogune"); nur in „Cromwell", einem Buchdrama, wird der Anlauf zu jener „breiten Schilderung des Lebens" wirklich gemacht. Darin blieben die Dichter indessen vielleicht nur in Übereinstimmung mit dem Geschmacke, der ihrer Nation eigen war. Einfachheit und Geschlossenheit der Handlung war auch in der Folge ein Vorzug der Dramen, die auf litterarische Bedeutung Anspruch machen durften. In der Meisterschaft, irgend ein soziales Problem aus der bunten Mannigfaltigkeit und den Verwickelungen des Lebens herauszuheben, es für sich allein kühn, einseitig und doch ergreifend und glaubwürdig zu behandeln, hat sich die dramatische Kunst der Franzosen noch immer bewährt und dadurch trotz der romantischen Durchgangszeit ihren Zusammenhang mit der klassischen Erziehung bewiesen.

Kaum hatte Hugo mit seinen „Burggrafen" auf der Bühne einen tiefen Fall gethan, als ein Dichter auftrat, der die Rückkehr zur „Schule der gesunden Vernunft" (école du bon sens) einleiten sollte. Man war der romantischen Ausschreitungen und Überspanntheiten müde geworden. „Es geht zu Ende mit der Schule", hatte Sainte-Beuve mit Beziehung auf die romantische Bühnendichtung gesagt, „man muß ein anderes Faß anstecken." Die Schauspielerin Rachel brachte seit 1838 Corneilles, Racines, Voltaires Heldinnen, selbst Lebruns Maria Stuart wieder zu Ehren. François Ponsard aus Vienne (1814—67) hatte eine „Lucrèce" geschrieben, die ein Freund nach Paris aufs Odéon brachte (22. April 1843), und dieses Werk schien die Rückkehr zur klassischen Überlieferung anzubahnen. Aber nicht der Frevel des Sextus und der Tod der Lucrezia, sondern die Vertreibung der Könige durch Brutus ist darin die Hauptsache. Der Vers ist einfach, fest, klar; Ponsard verschmäht es auch nicht, durch genauere Ausmalung des Einzelnen die lebendige Gesamtwirkung zu heben. Es fehlt die gezierte Vornehmheit und Umschreibung der klassischen Dichtung; die römische Matrone sorgt sogar mit Beflissenheit für die Instandhaltung der Kleidung ihres Gatten. Ponsards „Lucrezia" sollte mit ihrer Annäherung an die einfache Formschönheit der Alten weniger die Rückkehr von der Romantik zum Klassizismus sein als eine Verschmelzung der Gegensätze und die Grundlage einer neuen Richtung. Das

Streben, in der idealen dramatischen Form der Verstragödie echten geschichtlichen Inhalt mit wahrer geschichtlicher Auffassung zu verbinden, macht sich vor allem bemerkbar. In diesem Sinne läßt Ponsard im Prologe zu seiner „Charlotte Corday“ (1850) die Muse der Geschichte sagen:

> Nichts berg' ich euch, ich sag' in meinen Versen alles,
> Zwar bin ich stolz, doch red' ich auch vor stolzen Herzen,
> Und wahrlich, nur entartete Geschlechter haben
> Sich feig gefürchtet vor Gedanken und vor Thaten.

In „Agnès de Méranie“ (1846) stellte Ponsard den Kampf der Kurie mit Philipp August und den Sieg dar, den das höhere Sittengesetz durch die Macht der Kirche über den Hochmut und die Leidenschaft des Königs davontrug. Dauernde Wirkung hatten aber diese Versuche nicht, und obgleich Dichter wie Isidore Latour („Virginie“, 1833), Josephe Autran („la Fille d'Eschyle“, 1848) und Ernest Legouvé („Médée“) Ponsards Beispiel folgten, ließ sich die klassische Verstragödie doch selbst unter dem Beistand der großen Schauspielerin Rachel nicht wieder zu neuem Leben erwecken.

Entschieden war die alte Überlieferung der französischen Verskomödie viel lebenskräftiger und fruchtbarer. Als Casimir Delavigne (vgl. S. 627) kurz vor Beginn des romantischen Umschwunges in seiner „Schule der Alten“ (l'École des vieillards, 1823) als neue Lustspielfigur den Ehemann schuf, der alt und eifersüchtig, aber zugleich liebenswürdig und gar nicht lächerlich ist, als er mit seinem letzten größeren Lustspiele („Popularité“, 1838), ein Muster der politischen Komödie aufstellte, schloß er sich unmittelbar der klassischen Überlieferung an, in welcher Picard und Andrieux das Lustspiel in Versen gepflegt hatten, und diese ganze dramatische Gattung blieb inmitten der litterarisch aufgeregten Umgebung kühl und ruhig, in ihrer Satire weniger scharf, als man erwarten sollte, heiter, mild und optimistisch in der Lebensauffassung: sie blieb die schönste Blüte des französischen Geistes, in erfrischender Anmut und zierlicher Form eine Zufluchtsstätte feiner Lebensdarstellung und liebenswürdiger Weisheit. Auch der junge Emile Augier (1840—89; s. die Abbildung, S. 641) ging wie Ponsard auf das Altertum zurück und verlegte seine erste komische Handlung nach Athen. In der zierlichen Verskomödie „Der Schierlingstrank“ (la Cigüe, erste Aufführung am 13. Mai 1844) wird der vom Übermaß des Lebensgenusses abgestumpfte Klinias durch ein junges unschuldiges Blut aus Cypern, die gescheite und schöne Hippolyta, von seinen Selbstmordgedanken geheilt. Die Gedanken und die Verse sind in diesem Lustspiel freilich ebenso modern wie in der Komödie „Der Flötenspieler“ (le Joueur de flûte, 1850), deren Heldin eine Marion de Lorme im griechischen Gewande ist. Auch äußerlich modern wurde derselbe Dichter, als er in der „Abenteuerin“ (l'Aventurière, 23. März 1848) eine Fabel aus Boccaccio behandelte und sich zum Anwalt der guten bürgerlichen Moral gegen die Reize der schönen romantischen Leidenschaft aufwarf. Noch entschiedener steht Augier in „Gabrielle“ (1849) auf seiten der unversehrten Tugend: Vernunft, Ehrbarkeit und Pflicht siegen über die Leidenschaft und den Sinnenrausch.

Die Herrschaft auf der modernen Bühne gehörte jetzt aber dem Schauspiel (drame) und dem Lustspiel in Prosa; das ist eine Thatsache, die sich mit unter dem Einflusse des realistischen (Balzacschen) Romanes verwirklichte. Selbst Alfred de Musset gab für die poetisch-phantastische und spöttische Lebensauffassung und Darstellung in seinen Bühnenwerken der Prosa den Vorzug; in Versen schrieb er nur die Rokokokomödie „Louison“ (1839). Aber dieser größte Poet der romantischen Schule hielt sich fern von der „Prosa des Lebens“: er haßte Philistertum

und hausbackene Moral wie ein echter Romantiker, und eigentlich nur seine „Sprichwörter" gründen sich auf Voraussetzungen des modernen Lebens („Man darf nichts verschwören", Il ne faut jurer de rien. 1836). Bei den „Sprichwörtern", diesen hübschen Erzeugnissen der „Gesellschaftsbühne" (Théâtre de société) des 18. Jahrhunderts, als deren Vater Carmontelle (Louis Carrogis, 1717—1806), als deren erfolgreichster Fortbildner Michel Théodore Leclercq (1777—1851) gelten muß, ist der Zusammenhang mit der Wirklichkeit direkt notwendig, denn die „Proverbes" sind ja nur gleichsam improvisierte Szenen aus dem Leben des Hauses und des Salons. Die übrigen Dramen und Lustspiele Mussets sind Phantasiestücke von so starker poetischer Selbständigkeit und so persönlicher Stimmung, daß sie nicht einmal für die wirkliche Bühne bestimmt schienen. Musset verlegt gern seine launigen und luftigen dramatischen Gebilde in ferne Zeiten und fremde Verhältnisse, nur der „Lichthalter" (le Chandelier, 1837), eine übermütige und empfindsame Komödie von Weibertrug, spielt in Frankreich. Man hat gesagt, daß wir uns in „Caprices de Marianne" (Mariannens Launen, 1833), „Fantasio" (1835), „Carmosine" (1852) und anderen Stücken Mussets in Shakespearischen Landen befänden, und dieser Vergleich mit Shakespeares romantischen Lustspielen („Viel Lärm um nichts", „Wie es euch gefällt", „Verlorene Liebesmüh") scheint in der That berechtigt. Aber des großen Britten Blick verliert sich nie aus der Wirklichkeit, die Abenteuer in seinen Lustspielen, die uns phantastisch erscheinen, entfernen sich nicht von dem, was gemäß den Anschauungen seiner Zeit möglich und wahrscheinlich war, und die Gestalten, die sich in dieser Welt tummeln, sind Menschen von Fleisch und Blut, nicht Geschöpfe poetischer Laune. Wenn der Dichter einmal bloß die Gaukeleien eines poetischen Traumes auf die Bühne bringt, gesteht er es selbst ein („Sommernachtstraum"). Die Dramen Mussets dagegen sind durchaus Gebilde seiner poetischen Traumwelt. Der Dichter behandelt die Eingebungen seiner erfinderischen Laune auch selbst mit Ironie und mit dem Bewußtsein, daß er Wirkliches und Unwirkliches mischt, selbst wenn er sich den Anschein treuherziger Einfalt gibt. Ähnliche Züge weisen einige dramatische Versuche romantischer Dichter Deutschlands auf. Musset ist diesen überlegen durch Schärfe, Bestimmtheit und Geschick der Formgebung, treffenden Witz, zierliche Spitzfindigkeit und eine ans 18. Jahrhundert erinnernde kokette Anmut, die nicht erkünstelt ist, weil sie echt französisch ist. In einer Zeit, die sich immer mehr der Wiedergabe thatsächlicher und greifbarer Wirklichkeit zuwandte, behielt seine Dichtung etwas von der über die Wochentage sich erhebenden poetischen Sonntagsstimmung, und war es nicht sein Recht,



Emile Augier. Nach Photographie von Nadar in Paris. Vgl. Text, S. 640.

auch einmal Sonntagsmenschen auf die Bühne zu bringen? Die Stücke Mussets sind, mit Ausnahme der „Venezianischen Nacht“ (la Nuit Vénitienne, 1830), 1833 bis 1852 geschrieben, aber erst als die Schauspielerin Allan Despréaux mit „Un Caprice“ (Eine flüchtige Neigung, 1837) in Petersburg Erfolg gehabt hatte, sind sie auch in Frankreich aufgeführt worden (seit 1848).

Am meisten den Charakter einer geschichtlichen Tragödie hat der zuerst 1896 gespielte „Lorenzaccio“. Dieses Stück ist ein breit ausgeführtes Sittengemälde des alten Florenz im Zeitalter der Mediceer. Der Held, ein neuer Brutus, spielt den leichtfertigen Schwächling und Gelegenheitsmacher seines Vetters Alessandro, des Herzogs von Florenz. Als er dann aber den Tyrannen mordet, um seine Vaterstadt zu befreien, nimmt ihn niemand mehr ernst, und er selbst ist unfähig geworden, die Aufgabe des Retters zu vollbringen: Florenz bleibt in Knechtschaft wie vorher, auf Alessandro folgt Cosimo.

Der Gedanke, der durch die meisten dramatischen Gebilde Mussets zieht, ist der Widerstreit zwischen prosaischer Alltäglichkeit und phantasievoller Poesie oder zwischen herkömmlich starrer Sitte und lebendiger Sittlichkeit.

In „Fantasio“ soll eine liebliche bayrische Prinzessin aus Politik einen albernen und pedantischen Prinzen von Mantua heiraten. Fantasio, ein Student, wird Hofnarr und beginnt eine Intrigue, die das holde Fürstenkind vor dem Mantuaner retten soll. Mag der Fürst von Mantua dem Könige von Bayern den Krieg erklären, es wäre ein Verbrechen gegen die Menschlichkeit, das Mädchen dem Prinzen zu geben. In dem Schauspiele „Du darfst mit der Liebe nicht scherzen“ (Il ne faut pas badiner avec l'amour) heuchelt ein junger Edelmann einem armen Mädchen Neigung; das Mädchen aber liebt ihn wirklich, und als es entseelt zu Boden stürzt, weil es plötzlich vernehmen muß, daß alles nur ein Scherz gewesen sei, sagt Perdican aus Mussets „gelangweilter und gebrochener Seele“ heraus: „Alle Männer sind lügnerisch, unbeständig, falsch, schwatzhaft, heuchlerisch, hochmütig oder feig, verächtlich und sinnlich, alle Frauen treulos, hinterlistig, gefallsüchtig, neugierig und verderbt; die Welt ist nur eine unergründliche Kloake, worin mißgestaltete Seehunde herumschwimmen und sich auf Bergen von Schlamm wälzen. Aber etwas ist in der Welt heilig und erhaben, nämlich die Vereinigung zweier so unvollkommenen und abscheulichen Wesen. In der Liebe wird man oft getäuscht, oft verwundet und oft unglücklich gemacht; aber man liebt, und noch am Rande seines Grabes wirft man einen Blick zurück und bekennt: Ich habe oft gelitten, ich habe mich bisweilen getäuscht, aber ich habe geliebt!“

Diese Vergötterung der Liebe ist echt romantisch. Heilig und erhaben ist die Leidenschaft um ihrer selbst willen, nicht weil sie Großes und Edles wirkt. Doch hat Musset in „Barberine“ (1835), einer freien Nachbildung von Shakespeares „Cymbeline“, die alberne Geckenhaftigkeit eines improvisierten Liebhabers auch einmal an der weiblichen Tugend zu Schanden werden lassen.

Der bekannteste Bühnendichter der Julimonarchie war ohne Zweifel Eugène Scribe (1791—1861), der Schriftsteller, der für Europa der eigentliche Vertreter der französischen Sittenkomödie wurde. Er hatte schon in den Jahren 1812 bis 1830 mehr als hundert Stücke, meist „Vaudevilles“, mit dem Beistande fleißiger Gehilfen geschrieben, aber einen glänzenden Aufschwung nahm er seit 1830. In „Bertrand und Raton, oder die Kunst, sich zu verschwören“ (Bertrand et Raton ou l'art de se conjurer, 1845) schuf er eine politische Komödie, die mit ihrem Spotte über die künstlich arrangierten Volksaufläufe viel Anklang fand, deren Satire aber ebenso harmlos ist wie die der „Kameradschaft“ (la Camaraderie, 1837).

Hier sieht man, wie die Mittelmäßigen, wenn sie eine Gesellschaft bilden, einander Ansehen, Ehren und gut bezahlte Stellungen verschaffen. Dagegen muß sich der ehrliche, talentvolle Mann plagen, Verzweiflung über den Mißerfolg würde ihn in den Tod treiben, wenn nicht Frauenlist und -neigung seiner Bravheit und seiner Begabung aus der Not hülfe. Die Tugend siegt doch, aber nicht durch ihren Wert. Alles wird so lebendig, munter und glaubwürdig vorgetragen, als ob die Komödie des Lebens Wahrheit abspiegelte, aber sie ist nur bühnenwahr, die Täuschung ist eine Wirkung geschickter Szenenverbindung und des logischen Zusammenhanges.

Obgleich Scribes Sprache nachlässig und trotz einzelner gespreizter und empfindsamer Stellen ohne Kraft ist, obgleich seine Gestalten keine eigenartigen Charakter besitzen, seine Verwickelungen

und Theaterüberraschungen oft nur möglich sind, wenn man annimmt, daß die von ihnen betroffenen Personen ziemlich einfältig sind — man denke an Karl V. in den „Erzählungen der Königin von Navarra", an Lady Marlborough im „Glase Wasser" —, so zaubert uns Scribe doch trotz der unglaublichsten Verwechselungen von Personen, Hüten, Briefen und Staatsdepeschen, trotz aller Taschenspielerkunststücke eine Welt vor Augen, die weder die wirkliche noch die Welt des poetischen Traumes, aber eine Welt von theatralischer Glaubwürdigkeit ist, in der Durchschnittsmenschen mit Alltagsgefühlen sich lieben, streiten, intriguieren, und wo im allgemeinen Ehrbarkeit und Bravheit, wenn ihnen Witz und Erfindung helfen, durchsetzen, was dem Zuschauer wünschenswert erscheint. „Die Verleumdung" (la Calomnie, 1840), „Eine Kette" (Une Chaîne, 1841), „Feenhände" (Doigts de Fées, 1858), „Der Frauenkampf" (Bataille de Dames, 1851) gehören zu den Komödien dieser Art, auch die „geschichtlichen" Lustspiele „Adrienne Lecouvreur", von Scribe und Légouvé für die Schauspielerin Rachel geschrieben (1849), die „Erzählungen der Königin von Navarra" (Les contes de la reine de Navarre, 1851) und das „Glas Wasser" (le Verre d'eau, 1842).

Scribe ist kein Verächter der bürgerlichen Moral. Er schätzt das Geld, aber er belohnt die Tugend braver Offiziere und armer Künstler und bringt die ehrliche Arbeit („Doigts de Fées") gegen Geburtsdünkel und Leichtfertigkeit zu Ehren. Die Gebrechen der reichen Pariser Gesellschaft hat er nicht schonend behandelt, aber er hat doch eine gewisse Hochachtung für die geschickten Spekulanten und Finanzleute. Scribe ist der Erneuerer der ältesten Form des Lustspiels, des „Imbroglio", das er auf die Höhe seiner Zeit gebracht hat. Das Intriguenspiel ist zur Unterhaltung da; lustige Erfindungen und Listen müssen darin über vorhergesehene und unvorhergesehene Hindernisse triumphieren, die das Glück eines oder mehrerer Liebespaare verzögern. Ist außerdem ein anderer Vorteil zu erreichen, etwa eine Wahl ins Abgeordnetenhaus („la Camaraderie"), ein Ministerposten („Verre d'eau"), ein Friedensvertrag („Contes de la reine de Navarre"), desto besser! Schlauheit, Liebe und gute Laune verbürgen in der Welt Scribes den Erfolg, und es ist nun einmal nicht zu leugnen, daß eine solche Lebensdarstellung die Gemüter immer erfreuen und zum Beifall anregen wird. Züge und Eigenheiten der Sitten- und Charakterkomödie, des historischen Schauspiels werden in das moderne Intriguenspiel eingewebt, patriotische, zärtliche, edle und rechtschaffene Empfindungen ausgesprochen und hierdurch die alte Form neu und anziehend gemacht. Nicht erst die heutige Kritik hat an dem beliebtesten dramatischen Schriftsteller Europas zahlreiche Mängel aufgedeckt, die Schwächlichkeit seiner Moral, die Wertlosigkeit seiner Charakterzeichnung, die Inkorrektheit und Alltäglichkeit seiner Sprache beanstandet, aber Scribe bleibt doch ein erfinderischer, fruchtbarer Kopf, der sich seine eigene Bühnenwelt geschaffen hat, und dessen unterhaltende und sinnreiche Verwickelungen nicht einer übertroffen hat.

Scribe selber sagte bei seiner Aufnahme in die Akademie, daß die Bühne nicht die Aufgabe habe, „das Leben nachzuahmen oder wiederzugeben", auch glaubte er nicht, daß es ihr zukomme, irgend welche Ideen auszusprechen, zu verteidigen oder anzugreifen. Er wollte vor allem unterhalten und fesseln, und so hat schließlich seiner Kunst der sittliche Inhalt gefehlt, die Beziehung zu den Sitten und geistigen Strömungen seiner Zeit, das innere Leben der Charaktere, von wie großer technischer Vollendung auch das sicher ineinander greifende Räderwerk der klug ersonnenen Verwickelung war, und wie elastisch auch die theatralischen Triebfedern der Handlung arbeiteten. Aber der Dichter würde der komischen Person im Faust-Vorspiel antworten können: „Ich machte nicht nur der Mitwelt, sondern auch der Nachwelt Spaß."

4. Die lyrische und epische Dichtung der romantischen Schule.

Den lyrischen und epischen Dichtern Frankreichs waren in dieser Zeit Aufgaben vorbehalten, zu deren poetische Behandlung der Klassizismus wenig Verständnis gezeigt hatte. Hier konnte die romantische Richtung die reichsten Früchte zeitigen, wenn sie die Dichtung der Fesseln des Gesellschaftsgeistes, der litterarisch herkömmlichen künstlichen Begeisterung entledigte und sie wieder auf den Urquell selbsterlebter Inspiration zurückführte, um in einer neuen, freien, lebhaften und natürlichen Sprache die Gedanken und Gefühle der eigenen Zeit auszusprechen.

Was Lamartine begonnen, wurde von **Victor Hugo** (vgl. S. 631) vollendet. Er folgte als Kind seinem Vater, einem Obersten, nach Italien, nach Paris (seit 1811), nach Spanien, wo General Hugo Majordomus des Königs Joseph und Gouverneur zweier Provinzen wurde. Als den Franzosen in Spanien Gefahr drohte, kehrte Victors Mutter mit ihm und seinem jüngeren Bruder nach Paris zurück (1812). Die Eltern entzweiten sich, und Victor wurde seinem Vater entfremdet. Er wuchs bei seiner Mutter auf, ohne geregelten und gediegenen Bildungsgang; schon früh bestimmte er sich zum Dichter. Nach einer mißglückten Bewerbung um einen akademischen Dichterpreis (1817) war er 1819 und 1820 bei den Blumenspielen in Toulouse wegen der Oden „la Statue de Henri IV" (Das Standbild Heinrichs IV.) und „les Vierges de Verdun" (Die Jungfrauen von Verdun) ausgezeichnet worden. Er war Mitbegründer des „Conservateur littéraire", worin er die ersten Gedichte Lamartines beurteilte und als Achtzehnjähriger dem Dreißigjährigen zurief: „Mut, junger Mann!" Seine frühesten poetischen Arbeiten erwarben ihm das Wohlwollen der königlichen und katholischen Partei; Chateaubriand nannte ihn im „Conservateur" „l'enfant sublime" (das erhabene Kind). Seit 1822 stand er an der Spitze eines Dichterbundes, des „ersten" Cénacle (Abendmahlsgesellschaft), dessen Organ die „Muse française" war. Ludwig XVIII. gewährte ihm ein Jahrgehalt von tausend Franken.

Die erste Sammlung seiner Gedichte: „Oden und Balladen" (Odes et Ballades, 1822 und 1824), ist, besonders in den legitimistischen Gedichten, von ziemlich erkünstelt feierlichem Charakter. Hugo folgt noch den klassischen Mustern. Es fehlt diesen Poesien, die Oden auf Napoleon („Die Säule" und „Die beiden Inseln") ausgenommen, noch die persönliche Empfindung. Im vierten Buche herrscht die religiöse Inbrunst. Kräftiger vielleicht als seine klassischen Vorgänger handhabt der Dichter die poetische Sprache der Psalmen, der Propheten und der Offenbarung. Der unbefangenen Sinnlichkeit des alten Heidentumes wird der vergeistigte Ernst des Christen gegenübergestellt. Unverkennbar ist hier Chateaubriands Einwirkung. Das letzte Buch steigt von der religiösen und politischen Höhe herab zu persönlichen Äußerungen der Zärtlichkeit und des Naturgefühls.

Die Balladen Hugos gehören in die Jahre 1823 bis 1828 („Oden und Balladen", 4. Ausgabe 1828). Sie sollten eine Art mittelalterlicher Dichtung sein: „Gemälde, Träume, Szenen, Erzählungen, Sagen, volkstümlicher Aberglauben". Dem Dichter schwebten die ersten Troubadours des Mittelalters vor, „diese christlichen Rhapsoden, die weiter nichts in der Welt als ihr Schwert und ihre Guitarre besaßen und, von Burg zu Burg wandernd, die Gastfreundschaft mit Liedern lohnten". Daher regen sich in diesen Liedern auch die Geschöpfe der romantischen Phantasie, Sylphen, Feen und Kobolde, während das Rittertum des Mittelalters in metrischen Kunststücken, wie in der „Jagd des Burggrafen" (la Chasse du Burgrave) und im „Waffengang Königs Johann" (le Pas d'Armes du roi Jean), höchst feudal erscheint:

Un vrai sire	Ein echter Herr	Sa main digne,	seine würdige Hand
Châtelain	auf seiner Burg	Quand il signe	kratzt nur
Laisse écrire	läßt Bürgerliche	Egratigne	aufs Pergament
Le vilain:	schreiben;	Le vélin.	die Unterschrift.

Aber am überraschendsten offenbarte sich des jungen Dichters Sprachkunst erst in den glanzvollen „Orientalinnen“ (Orientales, 1829). Klangwirkungen des Reimes und des Rhythmus, Kraft und geschmeidige Fülle der Sprache in Versen, in denen der Dichter alles sagte, was er sagen wollte, lassen über dem berauschenden Klang und blendenden Fluß der Worte und Bilder kaum vermuten, daß er überhaupt nicht viel zu sagen hatte. Es wird hier ein Morgenland litterarischen Herkommens mit hellen und glühenden Farben ausgemalt.

In den „Herbstblättern“ (Feuilles d'automne, 1831) legt der Dichter Zeugnis ab von dem Wandel seiner politischen und religiösen Anschauungen. Schon etwas früher war er in dem „Letzten Tage eines Verurteilten“ (le Dernier Jour d'un condamné, 1829) der Menschenliebe gegen den harten Gesetzesbuchstaben zu Hilfe gekommen; und sein Leben lang ist seine Muse dem Bündnis mit dem Evangelium der Menschenliebe treu geblieben.

Die „Herbstblätter“ enthalten den poetischen Ausdruck enttäuschter, unbefriedigter und wehmütiger Stimmung des vom Glauben Abgefallenen, vor dem die Welt ohne Trost daliegt, weil ihm die Religion nicht mehr für die Probleme des Daseins die ohne Rest aufgehende Lösung bietet. Einigen Trost gewährt ihm nur der Gedanke, daß der Menschlichkeit in der Zukunft der Sieg verheißen sei. Während aber die menschlichen Dinge den Dichter mit Wehmut erfüllen, ist ihm, wie Rousseau und Saint-Pierre, die Natur ein Schauspiel von wunderbarer Schönheit und Harmonie. Er ist in dieser Zeit pantheistischer Naturbegeisterung voll und fordert die „geheiligten Dichter“ auf, sich ganz an der Natur zu berauschen.

In den „Herbstblättern“ ist ein neuer Quell lyrischer Dichtung erschlossen: die Poesie des Hauses und der Familie. So liebenswürdig, innig und lieblich waren in französischen Versen die Freuden der Mutter und der Kleinen noch nicht besungen worden, und alle die zarten Empfindungen, die einzelne dieser Gedichte beseelen, sind in dem schönen „Gebet für Alle“ (La Prière pour tous) zusammengefaßt. Aber selbst Hugos Haus- und Kinderdichtung fehlt bisweilen der reizende Ernst unbefangener Wahrheit.

Auch ist der stolze und selbstbewußte katholische Glaube der Religion des heiligen Vaterlandes und der heiligen Freiheit gewichen, der begeisterte Verkünder des Königtums von Gottes Gnaden ist ein strenger Richter der Könige geworden und spricht einen Fluch über die Herrscher aus, „deren Rosse bis zum Bauche im Blute waten.“ „Wir tragen in unserem Herzen die verweste Leiche des Glaubens, der in unseren Vätern lebte“, sagt er später in den „Dämmerungsliedern“ (Chants du Crépuscule, 1835), und obgleich sich selbst über einzelne Gedichte dieser Sammlung ein künstlicher religiöser Hauch ausbreitet, der sich aus den alten Gewohnheiten der Seele erklärt, so enthalten doch die sozialpolitischen Betrachtungen, poetischen Ratschläge an den König und religiös gefärbten Ermahnungen und Gebete, „diese oft widerspruchsvolle Mischung monarchischer Reminiszenzen, christlicher Phrasen und Saint-Simonischer Wünsche“ (Vinet) etwas Geziertes, das der glänzende Schimmer der Worte nicht verbirgt. Aber vielleicht war dies nur Victor Hugos echte Natur, die sich selbst dann nicht verleugnete, wenn er in den Gefühlen aufrichtiger Menschenliebe und Barmherzigkeit schwelgte.

Die beiden folgenden lyrischen Sammlungen, die „Inneren Stimmen“ (les Voix intérieures, 1837) und „Sonnenstrahlen und Schatten“ (Rayons et Ombres, 1840), atmen ganz denselben Geist.

Hugo sagt selbst, daß in diesen Poesien „der Gesichtskreis klarer, der Himmel blauer, die Ruhe tiefer“ sei. Der Dichter erzählt hier mit poetischer Freiheit seine Audienz bei Karl X. (7. August 1829), dem er wie ein warnender Prophet genaht sein will. Voltaire behandelt er noch mit sittlicher Entrüstung. In einer Dachstube (Regard jeté dans une mansarde, Blick in eine Dachkammer) findet er einen „Roman des letzten Jahrhunderts, ein Werk der Schmach“, eine „ewige Drohung gegen Unschuld und Reinheit“; er warnt die „arme Tochter Evas“ vor dem „Sophisten, der viel Schmutz aufgerührt und manchen

Engel ins Verderben gezogen hat, vor diesem Teufel, der wie ein schwarzer Weih auf die Herzen stürzt und sie zerbricht."

Erst 1841 war der „klassische" Widerstand überwunden und Hugo in die Akademie aufgenommen worden. Auch hatte ihn König Louis Philippe 1845 zum Pair von Frankreich gemacht. Ein Unglück, das dem Dichter zugleich seine Tochter Léopoldine und seinen Schwiegersohn Charles Vacquerie raubte (4. September 1843), hat in dieser Zeit manche tiefempfundenen Dichtungen hervorgerufen, die später ein besonderes Buch (Pauca mea) der „Betrachtungen" (Contemplations, 1856) bildeten. Victor Hugo hatte sich frühzeitig daran gewöhnt, die Öffentlichkeit durch die Dichtung in seine persönlichen Angelegenheiten einzuweihen; wie ihm das reine Glück seiner Häuslichkeit innige Lieder eingegeben hatte, so rechtfertigte er sich auch in seinen „Inneren Stimmen" poetisch unter dem Namen Olympio, als er durch eigene Schuld den Frieden seines Hauses gestört hatte. Die Äußerungen Olympios widersprachen der Idee, die man sich bisher von dem Dichter und seiner keuschen jungen Muse hatte machen dürfen. Sie widersprechen aber nicht den Anschauungen späterer Gedichte (in den „Chansons des rues et des bois"), sie widersprechen ebensowenig den Romanen und Dramen mit ihrem Satze über die zwingende Macht (ἀνάγκη) der Leidenschaft.

Als Victor Hugo sich von der legitimistisch-katholischen Partei lossagte und durch mancherlei Äußerungen von umfassender Menschenliebe auch den Sünder von Verantwortlichkeit und Strafwürdigkeit freisprach, machte er den sozialistisch gefärbten Republikanern gewisse Hoffnungen. Die Lehren von dem notwendigen Fortschritt einer sozialen Reorganisation blendeten seinen Geist, und die Julimonarchie war weit entfernt, dichterische Ideale zu verwirklichen. „Frankreich ist unerschöpflich an großen Geistern", sagt Hugo in seiner Studie über Mirabeau (Etude sur Mirabeau. 1834), „aus seinem Schoße nimmt es alle die großen Intelligenzen, deren es bedarf; es besitzt immer Männer, die den Ereignissen gewachsen sind, und es fehlt ihm nie der Mirabeau, um eine Revolution zu beginnen, und der Napoleon, um sie zu beendigen." Er fordert, daß die sozialen Fragen an Stelle der politischen treten, aber er schloß sich an keine der vorhandenen Parteien an; nach den „Dämmerungsliedern" gehört er weder zu denen, die verneinen, noch zu denen, die bejahen, sondern nur zu denen, „die da hoffen". Hugo war seit seinen ersten großen Erfolgen als lyrischer Dichter das Haupt der Schule geworden; dem ersten Cénacle folgte das zweite (1829), in dem sich der romantische Geist viel stürmischer äußerte und der Dichter der „Herbstblätter" von Charles Nodier, Ulric Guttinguer (1785—1866), Hégésippe Moreau (1810—1838), Antony und Emile Deschamps, Sainte-Beuve, Musset und Gautier als der Meister verehrt und gefeiert wurde. Einer der vertrautesten Freunde Hugos war **Charles Auguste Sainte-Beuve** (1804—69). Ehe er seinen wahren Beruf als Litterarhistoriker und Kritiker gefunden hatte, besaß er den Ehrgeiz des Dichters (Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme. Leben, Poesien und Gedanken von Joseph Delorme, 1829): unter einem angenommenen Namen erscheint er als enttäuschter und verzweifelnder Jüngling, ehe er eigentlich zu leben und zu lieben angefangen hat. Seine Besonderheit ist die feine Zergliederung empfindsamer Seelenregungen in einer einfachen, auch den alltäglichen oder veralteten Ausdruck nicht verschmähenden Sprache. Sein Roman „Volupté" (Sinnenlust, 1834) ist eine Mischung neukatholischer Mystik und sinnlich bürgerlicher Empfindsamkeit.

Zu Victor Hugos kraftvoller, ernster und selbstbewußter Erscheinung bildet in der romantischen Dichterschar den schärfsten Gegensatz der nachlässige, ironische und schwankende **Alfred de Musset** (s. die Abbildung, S. 647, und vgl. S. 640). Kaum hatte er, mit dem „großen

Preis“ in der Philosophie ausgestattet, die Schule verlassen, als er, achtzehnjährig, in den Kreis des Cénacle eingeführt wurde. Die „Erzählungen aus Spanien und Italien“ (Contes d'Espagne et d'Italie, 1830) waren seine Erstlinge. Das Morgenland und der Süden galten ja damals als die Heimat der echten Poesie, der freien That und der großen Leidenschaften. Hier kannte man keine sittliche Ängstlichkeit, hier hatte das Leben glänzende und glühende Farben. Das war auch ein litterarischer Konventionalismus, wenn auch ein neuer, für den angehenden Poeten, der von Spanien und Italien selbst nichts wußte!

Die Liebesabenteuer der Sammlung Mussets sind blutig und unsittlich. In der ersten Geschichte tötet ein spanischer Landsknecht, Don Paez, seinen Nebenbuhler und die ungetreue Geliebte, in „Portia“ ein junger Liebhaber einen alten Gatten. „Suzon“ ist nach dem eigenen Urteil des übermütigen Erzählers „für Biertrinker gut, die nach dem ersten Glase die Flasche zerschmeißen“. Mit der spöttischen Ausgelassenheit mischt sich wehmütige Schwärmerei, und mit der über die Bedenken des guten Tones absichtlich sich hinwegsetzenden Derbheit verbinden sich edle, zarte Regungen und anmutige Beschreibungen.



Alfred de Musset. Nach der Zeichnung von Louis-Eugène Lamy, in der Comédie Française zu Paris, Photographie von Braun, Clément und Cie. in Paris.

Als Musset seine „Geheimen Gedanken Rafaels“ (Pensées secrètes de Rafaël), „Octave“ (1831) und „Namouna“, eine „orientalische Erzählung“ in Versen, veröffentlichte, war er schon vom Cénacle unabhängig geworden. Er verspottete sogar die „Reimschule“ (école rimeuse), die „das Hauptgewicht auf die Form legt“, und das mühselige Streben nach „Lokalfarbe“ („Das Schauspiel in einem Lehnstuhl“, le Spectacle dans un fauteuil, 1832), aber seine herrliche poetische Begabung, seine edle und aufrichtige Natur war angekränkelt von der frühreifen Verderbtheit und Blasiertheit überreizter Sinnlichkeit, und er war nicht frei von der kindischen Vorstellung, daß Laster und Liederlichkeit Kraft und Genius bedeuten: dem Genuß folgte die katzenjämmerliche Empfindung der eigenen Nichtigkeit, die Wehmut über das eigene Ich und die Welt. Das reiche und biegsame Talent Mussets hat derartige Gefühle mit ergreifender Einfachheit und bezauberndem Wohlklang

ausgesprochen. Seine Werke sind der aufrichtigste und vollendetste Ausdruck der romantischen Forderung, daß der Dichter aus dem eigensten Innern schöpfen müsse. Musset sagt frei und offen, was er selbst gefühlt und erfahren hat. Ein liederlicher und cynischer Kraftmensch Byronscher Abstammung, den die Erinnerung an eine unschuldsvolle Neigung niemals losläßt, ist schon Frank, der Tiroler Jäger, in „Lipp' und Kelchesrand" (la Coupe et les lèvres, 1831), aber in „Rolla" (1833) steigert sich noch die Byronsche Blasiertheit und Bitterkeit.

Rolla ist der ärgste Wüstling von Paris. Mit neunzehn Jahren teilt er sein Vermögen in drei Teile, in jedem folgenden Jahre will er ein Drittel durchbringen und dann sterben. Hiermit verbindet sich die Anklage gegen das Leben, die Menschen und die Einrichtungen der Gesellschaft. Die drei Jahre sind um, nach der letzten Orgie ist das letzte Goldstück hin: „Er nahm ein schwarzes Fläschchen und leert' es ohn' ein Wort." Reizvolle Schilderungen des Genußlebens verlangte der Vorwurf, dazu Anwandlungen der empfindsamen neukatholischen Gläubigkeit, die mit ehrfürchtiger Rührung von Mönchen und Klöstern redet, nachdem man eben erst mit sehnsüchtiger Wehmut der schönen Zeiten des sinnlichfrohen Heidentums gedacht hat. Die unfruchtbare Rührung, die der Anblick des Gekreuzigten in der Brust des zum Nachempfinden noch fähigen, aber einer entsagungsvollen religiösen Inbrunst unfähigen Genüßlings wachruft, laßt Rolla zum Ankläger dessen werden, der ihm den frommen, beseligenden Glauben geraubt hat, des gottlosen Philosophen Voltaire. Rolla macht aber hierin nur die Mode seiner Zeit mit: was hätte er sonst mit Voltaire zu schaffen? Seichte und empfindsame Wüstlinge gab es zu allen Zeiten, bei Christen und Heiden, vor und nach Voltaire. Dieser war wenigstens ein fleißiger Mann, der wegen seines Unglaubens nicht seine Lebenskraft vergeudete. „Rolla", diese Mischung jugendlicher Rhetorik und Byronscher Bitterkeit, kann von ergreifender Wirkung sein, weil sie mit überzeugender Wahrheit einen wirklich vom Dichter selbst empfundenen, krankhaften Seelenzustand schildert.

Als Musset von einer Reise nach Italien, die er mit George Sand (Dezember 1833 bis April 1834) unternommen, nach Paris zurückgekehrt war und mit der berühmten Frau endgültig gebrochen hatte (1835), schrieb er den Roman „Confession d'un enfant du siècle" (vgl. S. 655) nach seinen eigenen Erfahrungen während der letzten Jahre (1833—35). Er war aber nicht nur der meisterhafte Darsteller eines aus überreiztem Drange nach Genuß verwüsteten, in Verzweiflung versunkenen und thatenloser Wehmut überlassenen Daseins, er war zugleich der Dichter des Gesellschaftslebens; mit der Würze liebenswürdiger Ironie und echt französischer Anmut plauderte er in leichtflüssigen und nachlässigen Versen über kleine Vorkommnisse und Stimmungen in der vornehmen Welt („Une bonne fortune", Glück in der Liebe; „Après une lecture", Nach der Lektüre; „Soirée perdue", Verlorener Abend; „La Mi-Carême", Mitfasten), und derartige Poesien weisen ihm eine einzige Stellung unter den Romantikern an.

Auf der Höhe seines dichterischen Schaffens steht Musset in den Jahren 1835 bis 1840. Nach dem verunglückten Versuch der Verwirklichung eines romantischen Liebesbundes wird seine Poesie reifer, reiner und geistiger, die Empfindung wahrer und tiefer, die Wehmut echter und herzlicher als in dem früher beliebten modischen Weltschmerz. In dem „Brief an Lamartine" (Lettre à Lamartine, 1836) den Elegien der „Nächte" (Nuits de mai, de décembre, d'aout, d'octobre, 1835 und 1836) und im „Souvenir" (Erinnerung, 1841) erklingt die wehmütige Lust schmerzlicher Lebensbetrachtung in berückender Harmonie. „Erinnerung" enthält eine zarte poetische Seelenanalyse und des Dichters Lebensweisheit. Die Welt erscheint ihm wie ein Traum. Des Menschen Los ist der Schmerz, das einzige Heilmittel dafür die Vernichtung. Was uns allein bleibt, ist die Erinnerung; sie gehört uns und dauert mit uns. Das Glück flieht, nur die vergeistigte Erinnerung genossener Liebesfreuden „bleibt als einziger Schatz in seiner unsterblichen Seele übrig". Das Sehnen nach dem Traume des Genusses hatte seinem Leben die stärksten Antriebe gegeben; als er in der Wirklichkeit auf diesem Wege das Glück nicht fand, wurde der

zarte, geistvolle, gescheite Mann eine Beute des Lebensüberdrusses und einer sich durch den Alkoholrausch bis zum Stumpfsinn betäubenden Verzweiflung.

Die scheinbare Gleichgültigkeit gegen sittliche Aufgaben der Dichtung, die erotische Leichtfertigkeit, mit der so mancher romantische Dichter sich brüstet, um den Makel der Alltäglichkeit und der Philistermoral von sich fernzuhalten, führt zu der Idee einer Kunst, die sich Selbstzweck ist, der art pour l'art. Théophile Gautier (1811—72), der Erfinder dieses Schlagwortes, hatte sich durch seine rückhaltlose Bewunderung Victor Hugos und seinen Abscheu gegen die Alltäglichkeit bemerklich gemacht, seine „Poésies" (1830) und sein „Albertus" (1832) machten ihn bald auch in der Litteratur bekannt. Gautier gab sich als einen Mann, „für den nur die äußere Welt vorhanden ist", dem die Ideen nichts gelten, die sichtbare Erscheinung alles. Seine „Poesien" sind sorgfältige Wortmalereien: ein Regentag, eine Najade im Versailler Park, ein altes Pastellgemälde, das sind die Vorwürfe des Dichters. Er versucht sogar, die Stilarten der Malerschulen poetisch wiederzugeben. Mit der Auffassung eines Malers schildert er Werke der bildenden Kunst und Landschaften in eigentümlich vollendeter Weise. Im „Albertus", einer „theologischen Legende", spricht das modische, jugendliche, Sitte und Brauch geringschätzende Selbstbewußtsein und die Freude am Phantastischen.

Um Mitternacht verwandelt sich die Hexe Veronika in eine blendende Schönheit und verdreht in Leiden aller Welt den Kopf. Sie überwindet selbst den Widerstand eines reinen Herzens, des Malers Albertus. Dann wird sie wieder zu einer häßlichen Alten und führt Albertus mit Gewalt zum Hexensabbat. Aber Albertus nennt den Namen Gottes, und der ganze Spuk verschwindet. Die Leiche des Malers findet man am Morgen mit umgedrehtem Halse auf der Appischen Straße bei Rom. Zum Schluß entschuldigt sich der Dichter wegen einzelner ausgelassenen Schilderungen damit, daß er „Verse eines jungen Mannes, keinen Katechismus" schreibt.

Wie Musset spricht aber auch Gautier mit Rührung von den asketischen Mönchen, „den Sybariten des Klosters". Folgt er damit dem französischen Geschmack, dem das Spiel des Gegensatzes zwischen tollem Genießen und strenger Selbstkasteiung behagt, oder macht auch er nur die romantische Mode mit?

Im Jahre 1838 veröffentlichte Gautier die „Todeskomödie" (la Comédie de la Mort), eine Reihe schauerlicher Gesichte. Rafael, Faust, Don Juan, Napoleon werden nacheinander über das Rätsel des Lebens und des Todes befragt; keiner weiß die Lösung, der Dichter wendet sich zu den Freuden des alten Griechenland zurück, aber die Schreckensgestalt des Todes wird er nicht los. Eine Besonderheit Gautiers bilden seine Terzinen; er hat diese schwierige Form Dantes mit Meisterschaft behandelt. Sonst ist seine rhythmische Erfindung nicht sehr reich. Das zeigt sich gerade in seiner letzten Sammlung, in den „Emaux et Camées" (Emaillen und Kameen, 1852), die fast nur aus achtsilbigen Vierzeilern bestehen. Es sind kleine glatte und kalte Kunstwerke eines Miniaturmalers oder Steinschneiders. Gautier bleibt darin immer derselbe, daß er Bilder malt. Dies thut er auch im „Capitaine Fracasse" (Hauptmann Fracasse, 1861—63), seinem letzten Roman, der nach Stichen aus dem Zeitalter Ludwigs XIII. entworfen ist.

Mit seiner Vorliebe für das Exzentrische und Unmoralische ist Gautier der Vater der Poesie des Häßlichen geworden, d. h. der Darstellung des Häßlichen und Abstoßenden mit überlegener und vollendeter sprachlicher und metrischer Kunst. Die „überwundene Schwierigkeit" ist der höchste Triumph. Anderseits verzichtet diese Genauigkeit des Malers und Bildners auf den Ausdruck der subjektiven lyrischen Empfindung der Romantiker: der Gegenstand erweckt nur die Teilnahme des Künstlers, nicht des Menschen.

5. Roman und Novelle.

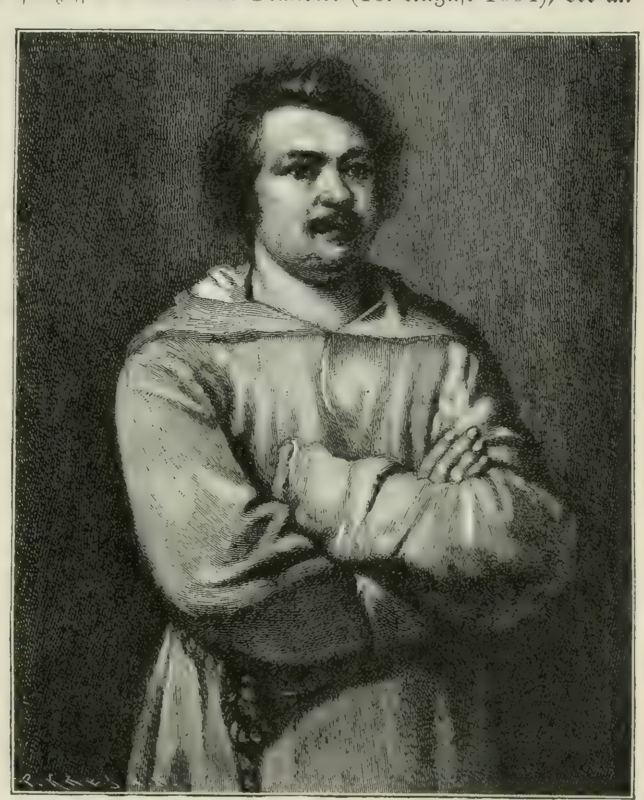
Wie im Drama, so wollte auch im Roman der Ehrgeiz der romantischen Dichter der geschichtlichen Vergangenheit ein neues poetisches Dasein verleihen. Die poetischen Wirkungen farbenreicher Schilderungen, die von den „erotischen" Idyllen ausgingen, mußten ja auch eine historische Dichtung begleiten, für die ferne und fremde Sitten, Örtlichkeiten und Trachten einen poetischen Schatz in sich bargen, den die in die Tiefe dringende Kunst des Dichters zu heben und in glanzvollen Schilderungen auszumünzen vermochte. Nachdem man sich dann einmal im Vergangenheitsroman mit der genauen Einzeldarstellung der die Handlung begleitenden Nebenumstände vertraut gemacht hatte, kam das an eine gewisse Fülle gewöhnte Auge bald dazu, auch für den modernen Sittenroman denselben Reichtum von Ausstattungsstücken und Dekorationen zu verlangen, und von da war es nicht mehr weit bis zur Theorie des Milieu.

In der Heimat selbst waren für den historischen Roman schon Chateaubriands „Märtyrer" mit ihren antiquarisch treuen Gemälden ein Vorbild geworden, mehr noch wurden dies aber die Werke Walter Scotts. Seit 1814 waren die „Waverley"-Romane erschienen und in Frankreich sofort übersetzt worden. Ihr mittelalterlicher Ton und die malerischen Beschreibungen zogen romantische Gemüter an, weniger sympathisch waren Scotts nüchterne Lebensweisheit und protestantisch strenge Sittlichkeit. Man hielt sich vornehmlich an diejenigen seiner Romane, deren Handlung in älterer Zeit vor sich ging: „Ivanhoe", „Kenilworth", „Quentin Durward", das „Schöne Mädchen von Perth". Das Vorbild Scotts macht sich in der Einführung der dramatisch belebten dialogischen Darstellungsform und in der äußeren Technik des Romans bemerklich: selbst die poetischen Kapitelüberschriften werden dem fremden Dichter nachgeahmt. Salvandy, Alfred de Vigny, Victor Hugo, Mérimée, Paul Lacroix, Balzac, Dumas stehen unter dem Zeichen des berühmten Schotten.

Seiner Natur nach kommt vielleicht **Alfred de Vigny** Walter Scott am nächsten. Sein „Cinq-Mars" (1826) heißt „geschichtlicher Roman". Aber Vigny denkt nicht daran, die Verpflichtung zur Darstellung geschichtlicher Wahrheit zu übernehmen, wie es die Kritiker des „Globe" wünschten. Er stellt der geschichtlichen (absoluten) die künstlerische (poetische) Wahrheit gegenüber. Das ist gewiß richtig; gibt es doch Wahrheiten von weltbewegender Macht, die nur in der menschlichen Einbildung vorhanden sind. Poetische Wahrheit ist ein ideales geistiges Bedürfnis. Geschichte ist der Rohstoff, dem der Künstler den geistigen Zusammenhang und die schöne Form gibt. Die genaue Kenntnis *eines* Zeitabschnittes genügt Vigny. Den allgemeinen Charakter der Epoche solle man bewahren, sonst aber frei erfinden. Auch sei dieser allgemeine Charakter das Wichtige, nicht die Genauigkeit im Einzelnen. Der Unterschied zwischen Künstler und Geschichtschreiber sei der, daß dieser möglichst viel einwandfreie Zeugnisse über die Vergangenheit sammeln müsse, während der Dichter ein bestimmtes Zeitalter selbst mit Hilfe unbestätigter Überlieferungen ins Leben zurückrufen solle. Die anspruchsvolle Vorrede zum „Cinq-Mars" verteidigt des Dichters eigenes Verfahren, der willkürlich mit den im vollen Licht der Geschichte stehenden Charakteren umspringt. Walter Scott erfindet seine Hauptpersonen und seine Handlung frei und gibt der Erfindung einen historischen Hintergrund, auf dem bekannte geschichtliche Größen nur episodisch vorüberziehen. Die Romantiker dagegen greifen in ihren Geschichtsromanen weiter aus, sie ziehen Dinge hinein, die nicht dazu gehören, und anstatt erfundenen Personen und Vorgängen aus der Geschichte Fülle, Farbe und Licht zu verleihen, stellen sie wirkliche Größen der Geschichte in die flackernde und gespenstische Beleuchtung ihrer Willkür.

Cinq-Mars ist ein junger Edelmann, der Richelieu bei Ludwig XIII. als eine Art Aufpasser dienen soll. Je höher er in der Gunst des Königs steigt, desto lästiger wird ihm die Abhängigkeit vom Kardinal. Mit Hilfe seines Freundes De Thou plant er die Befreiung des Königs von der Herrschaft des allmächtigen Ministers; er schließt einen Geheimvertrag mit Spanien und wird hierdurch ein Hochverräter. Ehrgeiz und die Liebe zu der „Pfalzgräfin“ (princesse palatine) Marie de Gonzaga bewegen Cinq-Mars. Aber seine Anschläge werden Richelieu hinterbracht, und der Günstling Ludwigs XIII. endet, übereinstimmend mit der Wirklichkeit, auf dem Schafott (12. September 1642).

Vigny hat zu dieser Liebes- und Verschwörungsgeschichte einzelne sittengeschichtliche Episoden hinzugefügt, so die Erzählung des Prozesses von Urbain Grandier (18. August 1634), der angeklagt und verurteilt wurde, weil er einige Nonnen in Loudon besessen gemacht haben sollte. Die Charakterdarstellung beherrscht der Gegensatz von gut und böse. Richelieu ist ein finsterer Tyrann, Ludwig XIII. ein lächerlicher Schwächling. Stark ist der lyrische Hauch der Dichtung.



Honoré de Balzac. Nach dem Gemälde von Louis Boulanger, Photographie von Braun, Clément u. Cie in Paris.

Neben Vigny, dem zartfühlenden Lyriker, ist Mérimée der skeptische Mann der That; der Lauf der Welt ist nach ihm ein Spiel des Zufalls und eine Wirkung der materiellen Kräfte. In seiner „Chronik der Regierung Karls IX.“ (Chronique du règne de Charles IX. 1829) schildert der Dichter die Zeit der Bartholomäusnacht knapp, lebendig, dramatisch bewegt und völlig objektiv; der Gegenstand soll sich durch sich selbst darstellen. Es ist Walter Scotts Verfahren, aber ohne dessen Breite und ohne dessen Rücksicht auf gute Sitte: Erzählung und Gespräch, alles scharf, bestimmt, kurz. Zwei geschichtliche Gestalten treten auch hier, wie bei Vigny, hervor: der Staatsmann und der König, Admiral Coligny und Karl IX. Aber Mérimée hat ernsthaft die Wahrheit gesucht. Er meint freilich, aus der Geschichte mache er sich nichts: „Mir gefallen darin nur die Anekdoten, und unter den Anekdoten die, in denen ich einen wahren Sitten- und Charakterzug einer gegebenen Epoche zu finden glaube.“ Das geschichtliche Interesse der romantischen Dichter ist überhaupt nur ein Interesse für den merkwürdigen und ungewöhnlichen Einzelfall. Mérimée gesteht dies offen ein, ohne für einen Geschichtsphilosophen, Lehrer der Menschheit, Schulmeister und Propheten gelten zu wollen.

Auch Honoré de Balzac (1799—1850; s. obenstehende Abbildung), der 1820 nach Paris gekommen war und 1820—29 unter dem Namen Horace de Saint-Aubin schon dreißig

Bände Romane veröffentlicht hatte, eiferte dem Vorbilde Scotts in dem ersten wirklich beachtenswerten Werke nach, zu dem er sich mit seinem eigenen Namen bekannte: im „Letzten Chouan oder der Bretagne im Jahre 1800" (le Dernier Chouan ou la Brétagne en 1800; 1829, 4 Bde). Aber Scott erschien Balzac nicht wirkungsvoll und malerisch genug; er hoffte selbst die Gesprächsform noch lebendiger gestalten zu können. Außerdem kenne Scott nur einen weiblichen Typus, in Frankreich aber müsse der Verfasser geschichtlicher Romane die glänzenden Laster und bunten Sitten der katholischen Welt den dunkleren Gestalten des Calvinismus gegenüberstellen. Und Balzac faßte den großen Plan, jeden wichtigen Zeitraum der französischen Geschichte von Karl dem Großen bis auf die Gegenwart in einem oder mehreren Romanen zu behandeln. „Der letzte Chouan" sollte ein Glied dieser Kette sein. Der Plan wurde indessen wieder aufgegeben, denn Balzac hatte sich nur in den romantischen Strom hineinziehen lassen; erst als er das neue Verfahren des geschichtlichen Romans auf die eigene Zeit richtete, befand er sich auf dem Gebiete, das sich seine reiche schöpferische Begabung zu eigen machen sollte (vgl. S. 663).

Auch Victor Hugo beruft sich auf Scott, aber zugleich wurde seine Phantasie befruchtet von den Romanen im „genre frénétique" des Irländers Maturin, die damals viel gelesen wurden. Schon Nodier (vgl. S. 661) hatte im „Lord Ruthwen, oder den Vampiren" (Lord Ruthwen ou les Vampyres, 1820) Ausflüge ins Übernatürliche und Grausige gemacht, aber Hugo übertrumpft seinen Vorgänger in seinem unreifen ersten Roman „Han d'Islande" (1822), denn dieser Held ist ein Scheusal, das sich von Menschenfleisch nährt und Meerwasser und Menschenblut aus den Schädeln seiner Opfer trinkt. Der Dichter offenbart sich schon hier als der, der er später geblieben ist; er bemüht sich, Dinge darzustellen, die über das Herkommen, die eigene Erfahrung und Beobachtung hinausgehen. Die Vorliebe für das Außergewöhnliche und Aufregende führt ihn auch zur Schilderung von Unmenschlichkeiten, von kalten und grausamen Quälereien. Die einzelnen Gestalten in „Han von Island" sind die Vorläufer der Figuren in Hugos „Notre Dame". Der Roman fand keine günstige Beurteilung. Wenn die Metaphysiker meinten, sagte der „Mercure", daß das Genie ein Nachbar des Wahnsinns sei, so könne der Verfasser von „Han d'Islande" dem Genius nicht fern sein.

Der zweite Roman Hugos, „Bug Jargal" (1825), war vor Jahren im „Conservateur littéraire" (2. Bd.) als Auszug aus den „Erzählungen unterm Zelte" (Récits sous la Tente) erschienen. Diese kurze Novelle, die auf Sankt Domingo während des Sklavenaufstandes (1791) spielt, ist dem Romane vorzuziehen, den Hugo daraus gemacht hat. Der Dichter stellt uns hier ein neues Monstrum, den Zwerg Habibrah, aus seiner Kuriositätensammlung vor. Die Szene, wo Habibrah von einem Felsen stürzt und an einer Wurzel hängen bleibt, wiederholt sich später in „Notre Dame", wenn Frollos Sturz vom Turme der Kathedrale erzählt wird. Dieser berühmteste und wirkungsvollste Roman Victor Hugos: „Liebfrauenkirche" (Notre Dame de Paris, 1482), erschien im März 1831. Eine zweite (vorgeblich 8.) Auflage (Oktober 1832) hatte eine neue Vorrede und drei neue wichtige Kapitel. Der Dichter hat das Paris des ausgehenden Mittelalters schildern wollen. Wie Mérimée in seiner „Chronik" faßt er ein bestimmtes Jahr (1482) ins Auge, und wie dieser stellt er in den einzelnen Kapiteln in sich abgerundete und fertige Gemälde vor uns hin.

Ohne diese genaue Schilderung des alten Paris und seines buntbewegten Volkslebens, ohne das ausdrucksvolle und glänzende Pathos der Sprache wäre diese unzusammenhängende, teils rührende, teils unglaublich abenteuerliche und groteske Geschichte, deren Inhalt sich unmöglich in Kürze wiedergeben läßt, freilich weiter nichts als ein starkgewürzter Schauerroman.

Aber es wirkt wie ein großer künstlerischer Gedanke, daß die Kathedrale von Paris in das wirre Treiben hineingestellt ist als Mittelpunkt und als Wahrzeichen, das sich über der Vergänglichkeit des Irdischen, des von den Gesetzen der Notwendigkeit regierten Lebens erhebt. Man hat Notre-Dame die Heldin des Romans genannt; sie ist das Symbol einer zärtlichen und begeisterten Bewunderung des Dichters für die alte gotische Kunst. Aber man fragt sich trotz der später hinzugefügten Kapitel „Ceci tuera cela“ (Dies wird das töten), „la Presse tuera l'église“ (Die Presse wird die Kirche töten) und „l'Imprimerie tuera l'architecture“ (Der Buchdruck wird die Baukunst töten): ist Notre-Dame das Symbol der katholischen Kirche oder das der alten Kunst? Die abenteuerlichen Vorgänge und willkürlich erfundenen Gestalten des Romans veranschaulichen doch nicht den Streit einer neuen Bildung gegen den alten Glauben oder einer neu anbrechenden Kulturepoche gegen eine alte. Von der geheimnisvollen Inschrift „Ἀνάγκη“ (Verhängnis) im Turm der Kathedrale wird viel Wesens gemacht, als ob der Roman den Gedanken durchführen solle, daß die Macht des Geschickes unüberwindlich sei. Die Personen des Romans werden ja in der That von einer dunklen Macht vorwärts getrieben, aber will man offen sein, so verwirklicht der Roman weder eine geschichtliche noch eine philosophische noch eine künstlerische Idee. Begeisterung für die Gotik mag den Dichter bei der Wahl seines Schauplatzes bestimmt haben, sonst aber ist das Werk nur das Erzeugnis eines urkräftigen Bildungstriebes im Dienste einer fruchtbaren und überreizten Phantasie, die die Geschöpfe ihrer Laune in eine kulturgeschichtlich ausgemalte Umgebung versetzt. Die großen Zeitfragen sind weder in der Handlung noch in den Gestalten des Romans wirksam. Soll aber im geschichtlichen Roman nicht bloß eigene Lebenserfahrung und Beobachtung, sondern auch historisches Wissen des Dichters Schaffen erfüllen und leiten, darf er keinen Schritt thun, ohne sich zu fragen: stimmt dies Lebensbild auch mit dem Zeitbild überein, dann hätte „Notre-Dame“ keinen Anspruch auf jene Bezeichnung. Wenn dagegen die Schilderung der Zustände einer bestimmten Vergangenheit alles ist, die menschliche Wahrheit nichts, dann wäre Hugos berühmtes Werk eine Art kulturgeschichtlich-antiquarischer Roman, in dem eine aufregende romantische Fabel nur der Vorwand, die Personen nur die Staffage des Gemäldes sind.

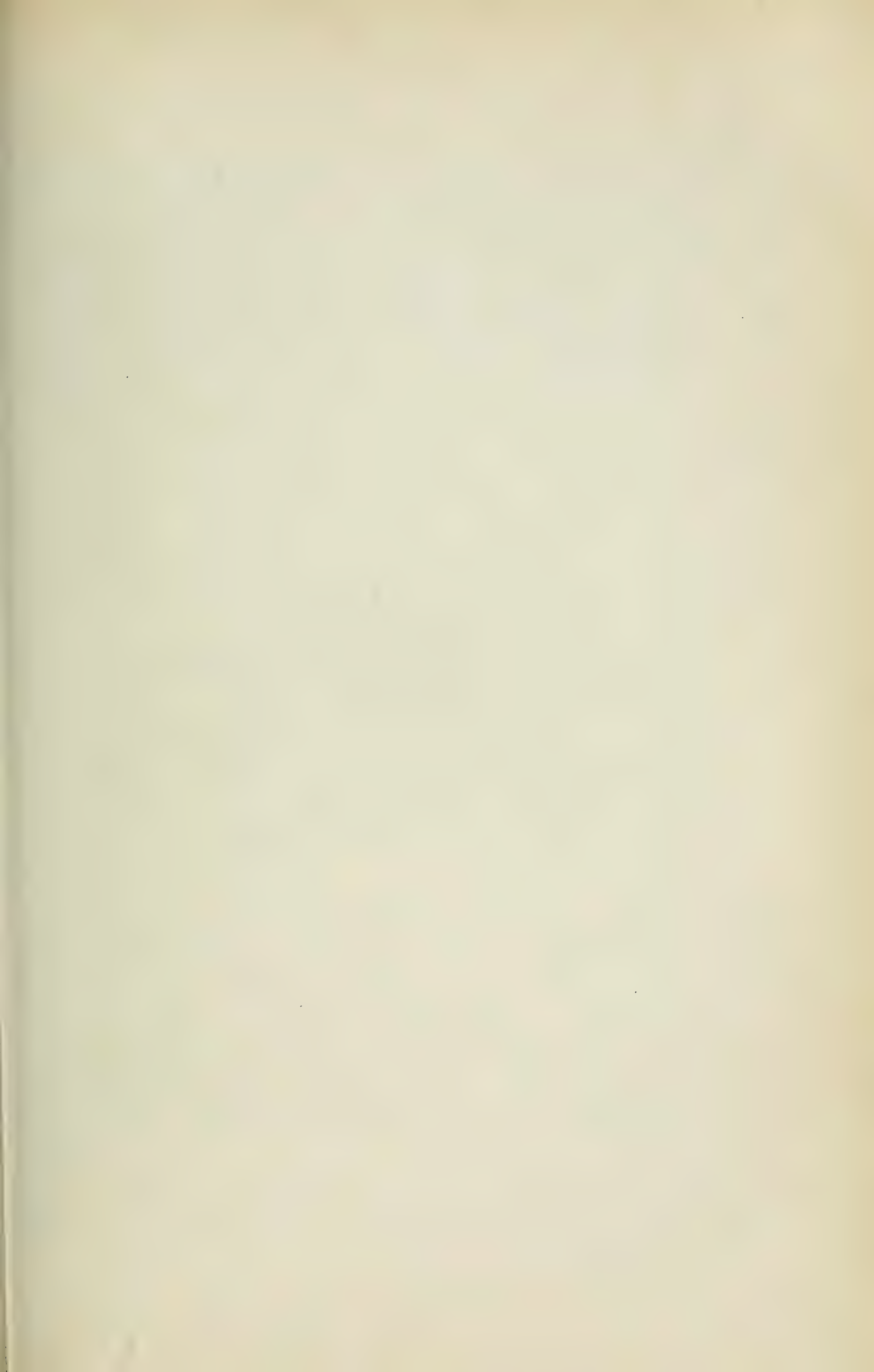
Was die Ideen des Dichters, nicht die Idee des Romans, angeht, so tragen sie in diesem Werke, in dem sich sein Geist am einheitlichsten und eigenartigsten offenbart, nicht mehr das Gepräge der katholischen und royalistischen Inbrunst der zwanziger Jahre. Etwas Anderes tritt hervor: die menschenfreundliche Neigung des Dichters, sich der Armen und Schwachen, der Verlassenen und Verfemten gegen die Starken und gegen die Gewalthaber anzunehmen. Die Armen und Unglücklichen sind bei ihm großmütig, edel, uneigennützig; König Ludwig XI., die Räte des höchsten Gerichtes, der Priester, der Edelmann, alle sind grausam, verächtlich, sittenlos. Die Gauklerin Esmeralda dagegen ist ein Wesen von keuscher Unberührtheit und uneigennützigster Hingebung. Ist das eine zwingende Folge der Verhältnisse, der ἀνάγκη, verrät sich für den Dichter in diesem grellen Gegensatz von Gut und Böse der Einfluß der Umgebung, der Erziehung und des schlechten Beispiels? Dieselbe Auffassung beherrscht Victor Hugo auch bei der Menschendarstellung seiner späteren Romane, bei den „Elenden und Unglücklichen“ (les Misérables, 1862), den „Meeresarbeitern“ (Travailleurs de la Mer, 1866) und dem „Lachenden Manne“ (L'homme qui rit, 1869).

War Dumas d. Ä. im romantischen Drama in der Mache und im äußeren Erfolg der glücklichere Nebenbuhler Hugos, so war er es auch als Romandichter. Dumas hätte seine Romane nicht allein schreiben können, soll er doch nur im Jahre 1845 gegen sechzig Bände

veröffentlicht haben. Er war der Scribe des Romans: wie dieser aus der Versorgung der Bühnen ein Geschäft machte, bei dessen Ausübung er Gehilfen brauchte, so ganz ähnlich auf seinem Gebiete Alexandre Dumas. Trotzdem bleibt er eine staunenswerte Erscheinung in der Geschichte der französischen Unterhaltungslitteratur. Mag der litterarische Wert seiner Werke gering sein, er hat wie Scribe mehr für die angenehme Unterhaltung seiner Mitmenschen gethan als irgend ein anderer. Als Emile de Girardin für seine „Presse" den „Feuilletonroman" erfand (1834), gründete Dumas, dessen fürstlicher Aufwand Unsummen verschlang, seine Romanfabrik. Einer der Hauptarbeiter war Auguste Maquet (1813—88), der am „Comte de Montechristo" (1844—45) und an „la Reine Margot" (1845) geholfen hat. Ein anderer war Paul Lacroix (1806—1884), aber beide trennten sich 1848 von Dumas.

Während des zweiten Kaiserreiches wurden Dumas' Erfolge geringer, und als er starb (5. Dezember 1870), hatte er seinen Ruhm schon überlebt. Er besaß ein Erzählertalent ersten Ranges, eine glückliche Kombinationsgabe und große Befähigung für äußere Charakteristik. Vitets „Geschichtliche Szenen", Barantes „Geschichte der Herzöge von Burgund" und Walter Scott haben ihn, wie er selbst berichtet, zum geschichtlichen Roman geführt. Hier bekundete er reichlich den liebenswürdigsten Leichtsinn und die fruchtbarste Unbedenklichkeit in der Ausnutzung geschichtlich überlieferter Thatsachen. Zuerst schnitt er historische Szenen aus dem Werke Barantes heraus, und es entstand die Erzählung „Isabelle de Bavière" (1835) sowie die Fortsetzung dazu: „Die rechte Hand des Herrn von Giac" (La main droite du Sire de Giac, 1836). Die ersten Schritte waren erfolgreich und machten Dumas immer kühner. Er nahm völlige Freiheit in der Umwandlung der Geschichte für sich in Anspruch, er gab dem Falschen den Schein der Wahrheit, machte das Dunkle hell und klar und übertraf in der Ausführung Vignys Theorie des Geschichtsromans (vgl. S. 650). Wie für Scribe die Intrigue mit ihren Verwickelungen und Bühnenüberraschungen, so ist für Dumas die spannende, unterhaltende, dramatisch erregte und auch wohl rührende Fabel die Hauptsache, der sich alles, Idee, Charaktere, Zeitgeschichtliches, unterordnet. Der reiche Schatz persönlicher Denkwürdigkeiten aus der französischen Geschichte versah den Dichter ausgiebig mit Stoff, und im Einzelnen trug er die unwahrscheinlichsten Begebenheiten mit dem nötigen Ernste vor. So hat Dumas die Geschichte Frankreichs von den Valois bis auf die Schreckenszeit behandelt. Er begann mit der „Reine Margot" (Königin Margarete von Navarra, 1845), ließ auf diesen Roman „Madame de Monsoreau" (1846) und „Bussy d'Amboise" folgen, schrieb dann den „Hof Heinrichs III." und „les Quarante-cinq" (die Fünfundvierzig, 1848), die durch die Erlebnisse des Narren Chicot ausgezeichnet sind, und behandelte die Zeit Ludwigs XIII. und Ludwigs XIV. in seinem beliebtesten Werke, den „Drei Musketieren" (les Trois Mousquetaires, 1844), und in deren Fortsetzung: „Zwanzig Jahre später" (Vingt Ans après, 1845). Ins 18. Jahrhundert gehören die „Denkwürdigkeiten eines Arztes" (Mémoires d'un médecin, 1846—48) und das „Halsband der Königin" (le Collier de la Reine, 1848—50).

Die Weltanschauung des vortrefflichen Erzählers ist natürlich freundlich und heiter. Er ist nie brutal wie Victor Hugo. Das Niedrige, Gemeine, Lüsterne darzustellen, hat er verschmäht. Er meinte, unter den sechshundert Bänden, die er geschrieben habe, gäbe es keine vier, welche die vorsichtigste Mutter vor ihrer Tochter verstecken müßte. Darum sagte er, als er sich um einen Kammersitz bewarb (1848): „Wenn es unter den neueren Schriftstellern einen gibt, der den Spiritualismus verteidigt, die Unsterblichkeit der Seele offen verkündet, die christliche Religion hochgehalten hat, so werdet ihr mir die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß ich es gewesen bin."





Die Titelvignette von Th. Gautiers „Les Jeunes-France“ (1833).
Nach dem Exemplar der Pariser Nationalbibliothek.

Das war ehrlich gemeint, denn da er keine anstößigen und zur Lüsternheit reizenden Szenen geschildert hatte, da seine leichtfertigen Helden stets brav und ehrliebend sind, glaubte er nicht, daß er durch die Erzählung galanter Abenteuer und die Erregung phantastischer Vorstellungen von Leben und Welt viel Schaden angerichtet haben könnte.

Dumas' Mitarbeiter Paul Lacroix zeichnete sich vor jenem durch gründliche geschichtliche Kenntnisse aus. Er ist wie zu Hause in der Zeit Ludwigs XII. („le Roi des Ribauds“, Der König der Landstreicher, 1832) und Franz' I. („les Deux Foux“, Die beiden Narren, 1830). Seine zahlreichen Romane („Romans relatifs à l'Histoire de France“, Romane aus der Geschichte Frankreichs, 1838; „Chroniques nationales“, 1852) sind geschichtlich wohlbegründete Schilderungen, die eine romantische Fabel und starke erotische Würze anziehend machen sollten.

Im Bereich der eigenen Zeit bleiben die romantischen Dichter in ihren Novellen. De Vigny faßte unter dem Titel „Militärische Sklaverei und Größe“ (Servitude et grandeur militaires, 1835) eine Anzahl von Skizzen und Erzählungen zusammen, in denen mit ergreifender Einfachheit bescheidene Lebensgeschicke aus den Jahren der Revolution und des Kaiserreichs geschildert werden, während der Dichter in „Stello“ (1832) den Gedanken, der seinem Drama „Chatterton“ (vgl. S. 638) zu Grunde liegt, in „drei kleinen Anekdoten“ (Chatterton, Chénier, Gilbert) novellistisch durchgeführt. Mérimée behandelt mit Vorliebe die in der Umgebung urwüchsiger Zustände und Sitten noch wie eine Naturkraft oder selbst in der Welt des Herkommens wie ein ehernes Verhängnis Sitte und Gesetz durchbrechende Macht der Leidenschaften in kürzeren Erzählungen von feiner und überlegter Kunst der Darstellung. Gerade die leidenschaftlichsten Vorgänge hat dieser Meister der Novelle im kühlsten Tone, in ruhiger und klarer Sprache vorgetragen.

Auf die korsische Erzählung „Matteo Falcone“ folgten zuerst „Die etruskische Vase“ (le Vase étrusque), „Tamango“, die „Partie Trictrac“ (la Partie de Trictrac) und der „Zwiefache Irrtum“ (la double Méprise, 1833). In „Colomba“ (1840) ist die wilde korsische Blutrache in Verbindung mit dem Gegensatz zwischen den Anschauungen der gebildeten Welt und den rauhen Gewohnheiten der von der Kultur wenig berührten, in ihrer Weise natürlich fühlenden Menschen das treibende Motiv. Colomba ist ein meisterhaftes Charakterbild des Dichters. In „Arsène Guillot“ (1844) erregt die Heldin, die ohne Beschönigung gezeichnete Kurtisane, durch ihr gutes Herz Teilnahme, durch ihr Schicksal Mitleid. Am glänzendsten bewährt sich Mérimées Darstellungsgabe in „Carmen“ (1847). Die Heldin der Novelle, der Vorlage des Textes zu Bizets Oper, ist eine wilde Manon Lescaut, ein weiblicher Dämon von unbezwinglichem Mute; mitleidslos bringt sie ihren Liebhaber José, der kein empfindsamer Chevalier des Grieux ist, ins Verderben.

Während Mérimée hart und unerbittlich die Leidenschaft ihre verheerende Macht üben läßt, spielt Musset in seinen Novellen in einer Mischung von Wehmut und heiterer Ironie mit den Problemen des Lebens. Seine „Beichte eines Kindes dieser Zeit“ (Confession d'un enfant du siècle) war gleichsam eine Abrechnung mit den Verirrungen der eigenen Jugend; später hat er in seinen Novellen („Emmeline“, 1837; „Frédéric et Bernerette“, 1838; „Le fils du Titien“, Der Sohn des Tizian) und Erzählungen voller Empfindung, zierlich und zwanglos, in reiner und bewegter Sprache sorglose und uneigennützige, gutgelaunte und eifersüchtige Liebe geschildert.

Théophile Gautier (s. die Abbildung, S. 656, und vgl. S. 649), der, was sein geschultes Malerauge geschaut hatte, mit Glanz und Farbe wunderbar in seinen Reisebeschreibungen („Voyage en Espagne“, Reise in Spanien, 1843) wiedergab, übertrifft Musset an sittlicher Gleichgültigkeit, aber auch an unverwüstlicher guter Laune. In seinen Romanen und Erzählungen, wie: „les Jeunes France“ (Das junge Frankreich, 1833, s. die beigeheftete Tafel „Die Titelvignette von Th. Gautiers ‚les Jeunes France‘“) und „Mademoiselle de Maupin,

entfaltet sich die mit Kunstbegeisterung gepflegte schöne Sinnlichkeit zu einer dem Alltagsphilister Trotz bietenden Liederlichkeit; der Lebensinhalt dieser Werke ist äußerst gering.

In der Romandichtung, die mit und von der eigenen Zeit lebt, haben die Werke Balzacs und George Sands die beiden Hauptströmungen der Romantik am fruchtbarsten ausgeprägt: den Zug zur Wirklichkeit und den Drang nach Unabhängigkeit des sittlichen Bewußtseins; vielleicht hat das unermüdliche Schaffen dieser beiden äußerlich dazu beigetragen, den „industriellen Roman" (Roman industriel) zu befördern. Der Ausdruck stammt von Saint-Beuve (1839). Zeitschriften, zuerst die Revuen, begannen damals, die Romane mit der verlockenden Verheißung „Fortsetzung in nächster Nummer" stückweise zu veröffentlichen. Der Erfinder dieser Einrichtung war Louis Désiré Véron (1798 bis 1867), der Begründer der „Revue de Paris" (1829). Einen noch größeren Leserkreis wußte sich Emile de Girardin (1806—1881) zu verschaffen, als er dem Unterhaltungsbedürfnis noch kleinere, aber tägliche Gaben in den „Feuilletons" der „Presse" (1834) darbot. Für die Schriftsteller wurde die Verlockung zum schnellen und stückweisen Hervorbringen groß, da die Zeitung einem namhaften Autor bisher noch nicht gezahlte Honorare in Aussicht stellte. Geschickte Macher wie Dumas, Eugène Sue, Soulié, Paul de Kock, Ponson du Terrail und Paul de Féval, entfalteten ihre unerschöpfliche Erfindungsgabe, ihnen aber folgten die plumperen und gewissenloseren Nachahmer auf dem Fuße. Es entstanden Verbrecherromane, Seeromane und vor allem Sozialromane. Die Meister des Feuilletons in den Jahren 1830 bis 1850 waren Dumas und Sue. Paul de Kock (1794—1871) ist neben ihnen der harmlose und gemütliche Rétif (vgl. S. 584) seiner Zeit, ohne dessen Absichtlichkeit und cynische Derbheit. Er ist leichtfertig und ausgelassen, scheut auch vor Unanständigkeiten nicht zurück: seine Romane stehen in Übereinstimmung mit den in Frankreich geltenden bürgerlichen Lebensanschauungen. Seine hervorragendsten Schöpfungen sind: „Mon voisin Raymond" (Nachbar Raymond), „Gustave le mauvais sujet" (Gustav der Taugenichts), „Monsieur Dupont" und „un Tourlourou". Kock schildert das kleinbürgerliche Pariser Leben sowie das der Studenten und Grisetten.



Théophile Gautier. Nach Photographie von P. Petit und Sohn in Paris.
Vgl. Text, S. 655.

Viel anspruchsvoller ist der Sozialroman. Seit 1830 hatten Philosophen und Nationalökonomen wie Saint-Simon, Fourier, Lamennais, Pierre Leroux, Cabet und Proudhon die öffentliche Meinung für die Beschäftigung mit den Fragen gewonnen, die vor der großen

Revolution im Hinblick auf das Geschick der Landarbeiter behandelt worden waren, jetzt aber sich auf den industriellen Arbeiter bezogen. Viel mehr Aufsehen als George Sands Sozialromane erregten die Eugène Sues (1804—57). Dieser hatte als Arzt 1823 den spanischen Feldzug mitgemacht, war im folgenden Jahre zum Seedienst übergetreten, nach Amerika und Griechenland gereist und hatte 1827 an der Seeschlacht von Navarin teilgenommen. Nach seinem Abschied versuchte er sich als Maler und schrieb dann eine Reihe von Erzählungen, durch die er der Schöpfer des französischen Seeromans wurde. „Atar Gull" (1831), „Plik et Plok" (1831), „la Coucaratcha" (1832), „la Salamandre" (1832), „la Vigie de Koat-Ven" (Die Wache von Koat-Ven, 1833) sind Schöpfungen von reicher Erfindung und erfüllt von aufregenden und gräßlichen Szenen. Die sittliche Voraussetzung ist eine trostlose: das Laster siegt auf Erden notwendig über die Tugend. Nachdem Sue sich ferner mit den Abenteuern und Liebschaften der vornehmen Welt beschäftigt hatte („Mathilde", 1841), ergriff ihn auch die sozialistische Strömung. Er, der selbst über große Einkünfte verfügte, raffiniertem Luxus und allen Genüssen des Lebens frönte, nahm sich in seinen Romanen der Armen und Elenden an. In den „Geheimnissen von Paris" (Mystères de Paris, 1842) schilderte er eine reine Frauenseele in der Umgebung großstädtischen Lasterlebens und Verbrechertums, im „Ewigen Juden" (le Juif errant, 1844) wollte er die Macht der Jesuiten darstellen im Kampfe gegen die Apostel des Sinnengenusses.

Die Idealistin unter den Romantikern war George Sand (Aurore Dupin, 1804 bis 1876; s. die Abbildung, S. 659). Mit glühender Beredsamkeit hat diese Schriftstellerin die Reize und die verwirrende Gewalt der Leidenschaft geschildert, die dem Menschen den sittlichen Halt und die Herrschaft über sich selbst raubt, aber sie glaubt an die geistigen Mächte, die uns über den Drang und Zwang des physischen Lebens zum Guten und Edlen erheben und den höheren Adel der menschlichen Natur gewährleisten. George Sand war durch ihre Großmutter eine Urenkelin des berühmten Marschalls Moritz von Sachsen, ihr Vater aber hatte die Tochter eines Pariser Vogelhändlers geheiratet und sich deshalb mit seiner Mutter überworfen. Später nahm die Großmutter die kleine Dupin zu sich auf ihre Besitzung Nohant in Berry. Hier blieb Aurore in vornehmem Haushalte, aber doch in echt ländlicher Umgebung, bis sie, dreizehnjährig, zu ihrer Ausbildung in das Kloster der „englischen Fräulein" nach Paris geschickt wurde. Nach der Klosterzeit lebte Aurore wieder in ziemlicher Freiheit in Nohant. Auf Empfehlung ihres Beichtvaters las sie Chateaubriands „Geist des Christentums". Auch Byron und selbst Locke, Aristoteles und Leibniz lernte sie kennen, aber am tiefsten wirkte Rousseau auf ihr Gemüt.

Nach dem Tode ihrer Großmutter war Aurore Herrin von Nohant geworden; sie folgte ihrer Mutter nach Paris. Es war aber kein glückliches Zusammenleben, und das junge Mädchen machte sich daher mit dem Gedanken vertraut, den Schleier zu nehmen. Da lernte Aurore den ehemaligen Obersten „Baron" Dudevant kennen, und im Jahre 1822 vermählte sie sich mit ihm. Die Ehe war jedoch ebenfalls unglücklich, denn Dudevant verstand das in sich gekehrte, nachdenkliche Wesen seiner Gattin nicht. Jules Sandeau (1811—83) dagegen, der zu Ende der zwanziger Jahre auf Schloß Nohant zum Besuche war, erkannte die große Begabung der jungen Frau und wurde ihr vertrauter Freund. Da sie sich über die ökonomische Ordnung der häuslichen Verhältnisse mit ihrem Gatten nicht einigen konnte und die Abhängigkeit von einem ihrem Gefühl nach stumpfen und rohen Manne wie eine schwere Fessel empfand, traf sie mit dem Baron das Abkommen, einen Teil des Jahres in Paris zubringen zu dürfen. Sie mietete dort mit Jules Sandeau eine kleine Wohnung und lebte auf ganz bescheidenem Fuße: die reiche Erbin wollte den Kampf ums Dasein selbständig aufnehmen. Aus Vorsicht und

Sparsamkeit legte sie männliche Kleidung an, um Theater, Museen, Gasthäuser bequem besuchen zu können. Sie wurde Schriftstellerin, ebensosehr aus innerem Drang wie aus Sorge um ihren Unterhalt, und verfaßte mit Jules Sandeau den Roman „Rose und Blanche, Schauspielerin und Nonne" (Rose et Blanche, ou la comédienne et la religieuse, 1831, 5 Bände). Schon hier erscheint eine ihrer späteren Lieblingsfiguren, die begabte, gescheite, leidenschaftliche und starke Frau, die einen Mann liebt, den sie überragt. Mit einem Schlage berühmt aber wurde ihr Schriftstellername George Sand durch „Indiana" (1832).

Die Kreolin Indiana freilich ist nicht von starkem Geiste, sondern demütig, leidend, sinnlich und zärtlich; ihr Gatte, der Oberst Delmar, ist ein beschränkter, herrischer und anspruchsvoller Mann. Der begünstigte Liebhaber, Raymon de Rivière, dem Indiana alles opfert, wendet sich von ihr ab und macht sie auf ihre Pflichten aufmerksam, als sie bei ihm Schutz sucht. Nun tritt ihr Ralph Brown, ihr treuer Vetter, mit dem Vorschlage näher, gemeinsam mit ihm auf der Insel Bourbon zu sterben. Aber auf der Überfahrt erwacht die Liebe zu Ralph im Herzen Indianens, und beide genießen auf der Insel in einer einsamen Hütte das idyllische Glück, das ein grausames Geschick den beiden unschuldigen Kindern Paul und Virginie vorenthalten hatte.

Die mächtige Wirkung dieses Romans erklärt sich wohl aus seiner stürmischen Gefühlsromantik innerhalb einer modernen Handlung: man befand sich hier doch in einer „wahren, lebendigen Welt, hundert Meilen entfernt von den historischen Szenen und den Lappen aus dem Mittelalter" (Sainte-Beuve). George Sand wurde jetzt für die von Buloz neu begründete Zeitschrift „Revue des Deux Mondes" (seit 1831) gewonnen und schrieb für sie von 1833 bis 1841 Romane sowie litterarische und Bühnenkritiken. Auch in ihrem nächsten Werke, „Valentine" (1832), handelt es sich um eine unglückliche Ehe und um verbotene Liebe, aber hier ist der Ausgang traurig. Valentine trägt die Züge der Verfasserin: sie hat warme Freude an einer schönen Wirklichkeit, Verständnis für die Poesie des Natürlichen und Alltäglichen, einen idealen Sinn, der sich gegen die Fesselung des individuellen Willens aufbäumt und gegen die Moral des Herkommens die Sittlichkeit des Herzens verkündet. Die Predigt von der Religion des Herzens läßt überall Rousseaus Melodien hindurchklingen.

„Valentine" führt uns aufs Land in die Heimat der Dichterin. Athénaïs, die Tochter des wohlhabenden Pachters Lhéry, ist mit ihrem Vetter Benedikt verlobt. Dieser hat in Paris studiert, ist unzufrieden und anspruchsvoll, seine frische und liebliche Cousine schätzt er gering. Bei einem ländlichen Fest erblickt er Valentine, die Tochter des Grafen von Raimbaut und Braut des Herrn von Lansac, eines geschmeidigen Hofmanns. Er findet öfter Gelegenheit, mit ihr zusammenzukommen, aber erst am Vorabend von Valentinens Hochzeit wird es ihm klar, daß sie seine Gefühle erwidert. Mit Lhéry hat er sich inzwischen entzweit; seine Cousine Athénaïs soll Peter Blutty, einen reichen jungen Bauern, heiraten; ihre und Valentinens Hochzeit soll zugleich stattfinden. Soweit ist der Roman lebenswahr und gut begründet. Was folgt, ist unwahrscheinlich und überstürzt: das ist so die Art der Schriftstellerin. Lansac wird gleich nach der Trauung in einer diplomatischen Sendung abgerufen, Valentine hat Opium genommen und bleibt krank zu Hause, Benedikt hat sich eine Kugel in den Kopf gejagt, ohne sich zu töten. Ein gescheiter Arzt ordnet eine Zusammenkunft der Patienten an, und das Mittel wirkt: beide werden rasch gesund. Benedikt schwört zwar, entsagen zu wollen, aber Lansac kehrt zurück und schöpft Argwohn; er zwingt Valentine zur Abtretung ihres Vermögens, verkauft alles, zahlt seine Spielschulden, reist ab und fällt bald darauf in einem Zweikampf. Valentine hat bei Athénaïs Obdach gefunden, aber Benedikts heimliche Besuche erregen die Eifersucht Peter Bluttys: er tötet Benedikt, als dieser eines Tages sein Haus verläßt, und Valentine stirbt vor Kummer.

Mit einem von Unruhe und Schmerz durchwühlten Gemüt begann George Sand den „entsetzlichen Aufschrei des Skeptizismus" zu schreiben, „Lélia" (1833), ein Buch, das die Schriftstellerin selbst „die Ausgeburt eines wahnsinnigen Gehirns" genannt hat. Erst auf Sainte-Beuves Rat hat sie es (1836 und 1839) für die „Revue des Deux Mondes" vollendet.

Inzwischen erschienen „Jacques“ (1834), „André“ (1835), „Leone Leoni“ (1835), „Simon“ (1836) und „Mauprat“ (1837). „Lelia“ ist eine Bekenntnisschrift, die für die ganze Beurteilung der Schriftstellerin von ausschlaggebender Wichtigkeit ist. Eine Ergänzung dazu bilden die „Briefe eines Reisenden“ (Lettres d'un voyageur. 1834—36).

In „Lelia“ zerlegt die Dichterin, was in ihr selbst eins ist, in zwei Gestalten, die den Zwiespalt zwischen Leib und Seele verkörpern. Lelias glühende Liebesnot ist durchaus geistiger Natur, aber in halbem Wahnsinn hält sie die verzehrende Glut ihrer Seele für lüsterne Frechheit ihrer Sinne. Sie erkennt jedoch ihren Irrtum und sagt sich von dem Manne ihrer Liebe los. Alles erscheint ihr als Selbstsucht, ihr Glaube ist Verachtung, ihre einzige Freude Ironie: sie ist die unglückliche Frau George Sand im Jahre 1833. Sie wird glücklich, als Stenio erscheint — George Sand lernte im Herbst 1833 Alfred de Musset kennen — aber ihr und Stenios Glück ist von kurzer Dauer: auch der Dichter vermag die große Seele dieser Frau nicht ganz zu erfüllen, und Lelia stirbt durch eigene Hand. Das Gegenbild zu ihr ist Pulcheria, die Hetäre. Trenmor, das Genie, achtet nichts seines Ehrgeizes wert, er wird Spieler, Dieb, kommt ins Bagno, leidet und duldet ergeben und wird gebessert. Magnus endlich, fromm und abergläubisch, mit einer Neigung zur Heiligkeit, die ihm doch Furcht macht, geht ins Kloster und verfällt dem Wahnsinn.



George Sand. Nach Photographie von Nadar in Paris.
Vgl. Text, S. 657.

„Es gibt keinen Einklang für die Forderungen des Geistes und des Körpers“, lautet die Lösung dieses künstlichen Problems der Gegenüberstellung von Leib und Seele, von Instinkt und sittlichem Willen. Die Philosophie der Dichterin vermischt den christlichen Dualismus mit dem Naturevangelium Rousseaus. Das Christentum verdammt die Triebe des Fleisches als sündig und erkennt keinen Anspruch auf irdisches Glück an; was der Leib im Diesseits büßt, wird dem Geiste im Jenseits vergolten: damit ist die Forderung der Gerechtigkeit erfüllt. Nach Rousseau dagegen muß der Tugendhafte schon hier glücklich sein; der Feind seines irdischen Glückes ist nicht die Sündigkeit des Einzelnen, sondern die bürgerliche Gesellschaft: gebt dem Menschen seine Freiheit wieder, so wird er glücklich sein! George Sand als Katholikin bildet sich immer noch ein, daß Askese ein Verdienst sei, fordert aber doch ein irdisches Glück, das die Ansprüche des Herzens und der Leidenschaften, die in der sinnlichen Natur des Menschen wurzeln, befriedigt. Daß man außerhalb der Ehe unglücklich sein kann, zeigt Frau Dudevant-Lelia an sich selbst, ebenso wie sie selbst und Indiana, Valentine, Jacques auch in der Ehe unglücklich waren. Wenn sie die Übelstände in den Ehen der höheren Gesellschaft ihrer Zeit und ihres Volkes bloßlegte und im einzelnen wahrheitsgemäß in ihren Folgen darstellte, trugen ihre Schöpfungen neben ihrer künstlerischen auch eine sittliche Berechtigung in sich. Aber ein Irrtum wäre die Annahme, daß zwei Menschen nach den bestehenden Gesetzen der Gesellschaft und Gesittung in der Ehe nicht

miteinander glücklich sein konnten. Nicht die bürgerlichen und sittlichen Ordnungen der Gesellschaft sind verwerflich, sondern verwerflich ist der Mißbrauch, den Genußsucht, Eigennutz und Eitelkeit damit treiben. Die Annahme, daß George Sand die Ehe überhaupt verwirft, scheint ihre Begründung zu erhalten durch die Leichtfertigkeit, mit der sich ihre Helden und Heldinnen oft über ihre gesetzlichen Verpflichtungen hinwegsetzen, und durch die reizvolle Darstellung von Verbindungen, denen die gute Sitte ihre Anerkennung vorenthält. Die Dichterin schien von den Lehren Saint Simons nicht unberührt geblieben zu sein, wenn sie z. B. in „Jacques“ ausrief: „Arme Frauen, arme Gesellschaft, in der es für das Herz keine anderen wahren Genüsse gibt als das Vergessen jeder Pflicht und jeder Vernunft!“ George Sand wurde in den Augen vieler zum Apostel der „freien Liebe“ und der „Befreiung des Fleisches“, aber die Kritik, die sie an der Gesellschaft und an der Ehe übt, hat ihren Hauptgrund doch in dem Unwillen darüber, daß die Gesellschaft aus Konvenienz und heuchlerischer Bequemlichkeit ihren eigenen Vorteil verkennt und Bündnisse zu befördern scheint, die aus Leichtsinn, Genußsucht und Eigennutz geschlossen werden. In späteren Werken („Mauprat“, 1837; „Consuelo“, 1842) werden von der Dichterin im Gegensatz zu jenen anderen wahrhaft sittliche Ehen dargestellt, und in den „Briefen an Marcia“ (Lettres à Marcie, 1837) sagt sie ausdrücklich: „Seltsames Heilmittel für die Verderbtheit der Gesellschaft, der Zügellosigkeit Thür und Thor zu öffnen! Nur das Ausharren im Bereich der Sittlichkeit erhebt den Menschen.“

Nach ihrer Sturm- und Drangperiode kehrt George Sand also zur Vernunft und Mäßigung zurück und entsagt den Saint-Simonschen Verirrungen. Die Freundschaft mit Musset war nicht von langer Dauer gewesen. Während einer gemeinschaftlichen Reise in Italien erkrankte der junge Dichter in Venedig, und seine Gefährtin gab ihm guten Grund zur Eifersucht; nach der Trennung blieben noch bittere Nachwirkungen auf beiden Seiten zurück. George Sand begab sich 1834 nach Nohant und setzte es nach einem längeren, ärgerliches Aufsehen erregenden Prozesse durch, daß sie von ihrem Manne gerichtlich geschieden und ökonomisch unabhängig wurde. Eines ihrer besten Werke entstand damals: „Mauprat“ (1837). Edmée, ein weibliches Ideal der Dichterin, das auch in „Consuelo“ erscheint, ist die anziehendste Gestalt des Romans: das charakterstarke, seine Gefühle beherrschende, keusch und zart empfindende Weib, das liebevollster Hingebung und edelster Aufopferung fähig ist. Bernard, das männliche Ideal, ist der leidenschaftliche und kraftvolle Mann, der sich aber doch von zarter Hand lenken läßt: eine Art männlicher Griseldis, der Voltaires Erzählung „Was den Frauen gefällt“ nicht Lügen straft.

Die Bekanntschaft mit ihrem Landsmann Pierre Leroux (1797—1871), dem Mystiker, Sozialisten und Schüler Saint-Simons, und die Freundschaft mit dem päpstlich-demokratischen und dann immer mehr sozialistischen Katholiken Lamennais bestimmen in der folgenden Zeit die Richtung der George Sand. Die unvergorene Mystik und Religiosität ihres Romans „Spiridion“ (1839), der als Kunstwerk ohne Reiz ist, stellt die erste Frucht dieser Einwirkungen dar. Der Strudel von Ideen, in den die Dichterin hineingerissen worden ist, wirbelt auch in ihren anderen „Thesenromanen“ aus dieser Zeit: „les Sept Cordes de la Lyre“ (Die sieben Saiten der Leier, 1840), „Horace“ (1842), „le Compagnon du tour de France“ (Der Reisegefährte auf der Fahrt durch Frankreich, 1840). Damals kam in Frankreich ein litterarischer Sozialismus auf: vielleicht der Gegenstrom wider den Individualismus der Romantiker. Die politisch-sozialistischen Träumereien der George Sand (1840—50) wirkten entschieden weniger unmittelbar als ihre individualistischen, die Gesellschaftsmoral bekämpfenden persönlichen Äußerungen der dreißiger Jahre (1830—40). In jenen späteren Werken wird die

Eigensucht bekämpft, Uneigennützigkeit, Mitleid und Liebe zu den Schwachen gepredigt. Ihr Verhältnis zu dem Komponisten Chopin, mit dem George Sand einen Winter in Majorka verlebte, begeisterte die Dichterin zu ihrem musikalischen Romane „Consuelo“ (1842, Fortsetzung: „la Comtesse de Rudolstadt“, Die Gräfin von Rudolstadt, 1843/44), der im Zeitalter Haydns in Österreich und Böhmen spielt.

Es ist unrichtig, zu sagen, daß die „ländlichen“ Geschichten eine neue Epoche im Schaffen der George Sand eröffnet hätten. Während die Lebensluft der Frau von Staël im Salon der Großstadt wehte, war die schweigsame Aurore Dupin immer das Landkind geblieben; sie atmete mit Genuß die Luft ihrer Heimat, nahm Anteil an den ländlichen Arbeiten und Freuden und empfand lebhaft die Reize einer anmutigen Naturumgebung. Das hatten schon einzelne Schilderungen in ihren früheren Romanen bewiesen, jetzt gab es nur einen besonderen Anlaß für die Entstehung ganzer ländlicher Geschichten. Als ihr Sohn Moritz über „Paul und Virginie“ Thränen vergoß, versprach ihm George Sand, Erzählungen zu schreiben, in denen wenig Romanliebe vorkommen und alles glücklich ausgehen sollte. So entstanden die Bauernnovellen: „Jeanne“ (1844), „la Mare au diable“ (Der Teufelsteich, 1846), „la Petite Fadette“ (Die kleine Hexe, 1849), „François le Champi“ (Franz der Findling, 1850) und die „Maîtres sonneurs“ (Die Meister Glöckner, 1853). Die Darstellung bleibt hier in den Grenzen dessen, was auf einem Dorfe, wo vorwiegend brave und einfache Menschen leben, möglich ist. In ihren sozialistischen Romanen hatte sich George Sand zuerst des überschäumenden Individualismus entäußert, sich mit den Armen und Unglücklichen beschäftigt und sich der mitfühlenden Beobachtung des Lebens der unteren Klassen gewidmet. Jetzt richtet sie ihr Auge auf die unmittelbare Umgebung ihres Schlosses Nohant, gibt dem Bauer und ländlichen Arbeiter Bürgerrecht im Romane. Sie wollte keine Idyllen schreiben, sondern zeigen, daß in der ländlichen Wirklichkeit echte Poesie zu finden sei. Dem Bedürfnisse, zu verschönern, gibt die Dichterin indessen auch hier nach; sie stellt die Bauern von einer liebenswürdigen und ansprechenden Seite dar. Die alte idyllische Auffassung von ländlicher Unschuld im Gegensatz zu städtischer Verderbtheit ist bei ihr noch nicht ganz erloschen. Selbst Auerbach faßt in seinen gleichzeitigen Dorfgeschichten (1843) den Eigennutz, den Starrsinn, die Verstecktheit bäuerischer Charaktere mit viel derberer Realistik an als George Sand. Aber es ist trotzdem nicht richtig, diese Welt der Sandschen Bauerngeschichten eine ganz „ideale Welt“ zu nennen.

In der „Kleinen Hexe“ ist es ein scheinbar armes, verleumdetes und außerhalb der bäuerlichen Gesellschaft stehendes junges Mädchen, das durch Tüchtigkeit und Schlauheit einen wohlhabenden Bauernsohn und seine Familie für sich gewinnt und schließlich noch den Besitz einer bedeutenden Mitgift nachweist: die später so oft behandelte Geschichte einer von Standesvorurteilen durchkreuzten Liebe in bäuerlichen Kreisen. Die ihrer Umgebung geistig überlegene Fadette ist das französische Barfüßele (1856). In „François le Champi“ gibt die Mutterliebe den Ton an, „La mare au diable“ schildert die rührende Liebe eines jungen Mädchens zu dem Kinde eines Nachbarn. Dieser Roman gilt unter den Dorfgeschichten der Verfasserin als ihr Meisterwerk.

George Sand fand Nachfolge. Selbst Balzac hat einen Bauernroman („les Paysans“, Die Landleute, 1848) geschrieben, Pouvillon, Fabre, Theuriet, Cladel, Paul Arène und Erckmann-Châtrian haben der Dorfgeschichte in neuerer Zeit ein derberes Gepräge gegeben.

Nachdem George Sand die Darstellung des Bauernlebens erschöpft hatte, schrieb sie mit Vorliebe einfache Herzensgeschichten, wie den „Marquis de Villemer“ (1861), „bürgerliche Idyllen“, die in verschiedenen Gegenden Frankreichs spielen, und in denen das junge Mädchen, das zum Selbstbewußtsein erwacht, im Mittelpunkte der Handlung steht. Nur „Mademoiselle

de la Quintinie" (1863) ist eine Tendenzschrift: der Roman ist gegen Feuillets Orthodoxie („Sibylle") geschrieben und kämpft für eine von der Kirche unabhängige Moral.

Bei der reichen Fülle von Erzählungen und Geschichten, die George Sand geschrieben hat, ist es auffällig, daß sie nur so wenige voneinander verschiedene Charaktere geschaffen hat. Sie zeichnet mit Vorliebe schwache, unentschlossene Männer neben starken Weibern. Die Gewohnheit der Dichterin, die Frauen in der energischen Bethätigung des sittlichen Willens über die Männer zu stellen, mag dem Gefühl ihrer eigenen Überlegenheit entspringen: auch andere hochbegabte Schriftstellerinnen sind geneigt, den sittlichen Adel und die moralische Kraft vornehmlich in weibliche Seelen zu legen. In zweiter Linie ist die Darstellungsweise der George Sand die poetische Begründung für die Forderung erweiterter Frauenrechte: die Absicht der Dichterin geht auf die gesellschaftliche Gleichberechtigung von Mann und Weib.

George Sand beweist scharfe Beobachtung und Denkkraft in der Ergründung und Wiedergabe seelischer Vorgänge, eine überraschende Menschenkenntnis, was bei ihrem gesunden und regen Verstande, ihrem erregbaren und teilnehmenden Herzen, ihrer kräftigen Phantasie und eigenen Lebenserfahrung nicht wunderbar ist. Ihre Romane entstanden wie die Erzeugnisse eines natürlich wirkenden Schaffenstriebes. Wie Frau von Staël schreibt George Sand, wie sie denkt, ohne Unsicherheit des Ausdruckes, daher oft weitschweifig und planlos. Sie überarbeitete nichts. Die meisten ihrer Werke sind geniale Improvisationen, wie die der Frau von Staël, der sie jedoch an Weite des Blickes, Vielseitigkeit der Interessen und gestaltenschaffender Einbildungskraft überlegen ist. Aber was ihrem inneren Auge vorschwebt, ist ihr wichtiger und bedeutender als die äußere Wirklichkeit. Sie geht von dieser aus, versenkt sich dann in den Gegenstand ihrer Vorstellungen, vergißt die Umwelt und läßt ihrer Phantasie freien Lauf. Vorgänge, Personen, Beziehungen erfindet ihre frei spielende Einbildung und gestaltet sich eine mannigfaltige, reizvolle Welt; fein und tief geht sie ein auf das Werden und Wachsen der Leidenschaft (wie in „André") und bethätigt eine ideale, die geistigen Mächte anerkennende Auffassung, die bisweilen ins Übernatürliche hineinspielt und übermenschliche Vollkommenheit als wirklich hinstellt („Spiridion", „Consuelo"). Sie besitzt lebhaftes und echtes Natur- und Kunstgefühl, eine warme, bisweilen indessen auch phrasenhafte Beredsamkeit. Da die Sprache der Dichterin arm an Bildern und Vergleichen ist, steht sie dem Stile des 18. Jahrhunderts näher als der bilderstrotzende Ausdruck mancher berühmten Zeitgenossen. Sie besitzt aber die Fähigkeit, sich allen Stimmungen anzupassen; sie ist reich und maßvoll, fein und kräftig. Der Stil ist das Eigenste der wunderbaren Frau. Am nächsten steht George Sand Rousseau durch ihre frische Ursprünglichkeit, ihre Liebe zur Musik („Consuelo"), ihre Abneigung gegen falsche Vornehmheit.

Ihrem Leben brachte noch die Februarrevolution von 1848 stürmische Aufregungen. Sie schrieb „Briefe ans Volk" (Lettres au Peuple) und beteiligte sich an den „Bulletins de la république" (Berichte aus der Republik) von Ledru-Rollin. Nach dem Staatsstreiche hatte aber der dritte Napoleon keine Neigung, sie zu behandeln, wie sein Oheim Frau von Staël behandelt hatte (vgl. S. 603). Sie lebte in Nohant behaglich als allgemein verehrte Schloßherrin. Neben ihrer echt hausmütterlichen Thätigkeit blieb sie die unermüdliche Schriftstellerin. Aufsehen erregte ihre „Lebensgeschichte" (Histoire de ma vie), die von 1853 bis 1855 in der Girardinschen „Presse" erschien (1855 in 20 Bänden). Als Selbstbiographie absichtlich lückenhaft — die Verfasserin schrieb nicht für die Skandalsüchtigen — sind diese Bekenntnisse doch anziehender als manche ihrer Romane. Sie erzählt, wie auch andere berühmte Schriftsteller, mit liebevoller Ausführlichkeit nur ihre Jugenderlebnisse und -eindrücke. Am 8. Juni 1876 ist sie gestorben.

Inzwischen hatte **Balzac** seinen Plan, die Vergangenheit seines Vaterlandes poetisch zu behandeln (vgl. S. 652), aufgegeben; er stellte sich fest auf den Boden der eigenen Zeit und wurde mit seiner „Physiologie der Ehe“ (Physiologie du Mariage, 1830) der **Schöpfer des modernen Sittenromans in Frankreich**. Staunenswert war seine Fruchtbarkeit und Arbeitskraft. Als es ihm zuerst als Schriftsteller nicht gelingen wollte, verfiel er auf den Gedanken, wohlfeile Klassikerausgaben zu veranstalten, ein Plan, deren Ausführung anderen Vorteil gebracht hat, ihm aber fehlschlug und das erste Glied einer Kette von Verpflichtungen schmiedete, an denen er sein Leben lang seine Kraft aufzehrte, denn noch andere Projekte dieses unruhigen und ideenreichen Kopfes mißglückten, und da er es auch liebte, sich mit seltenen und kostbaren Erzeugnissen der Kunst und des Kunsthandwerkes zu umgeben, wurden Geldverlegenheiten das Verhängnis seines Lebens, aber auch die treibende Kraft zu unermüdlichem Schaffen. Balzac hatte keine Mitarbeiter und Sekretäre. Wenn er abends zu Bett gegangen war, erhob er sich um Mitternacht, arbeitete in seiner weißen Kutte bis in den Morgen und lieferte selbst das Geschriebene in der Druckerei ab. „Bisweilen“, erzählt Théophile Gautier, „kam er morgens zu mir, stöhnend, abgearbeitet, von der frischen Luft schwindlig, und ließ sich auf das Sofa fallen“; nachdem er seinen Hunger gestillt hatte, „schlief er ein mit der Bitte, ihn nach einer Stunde zu wecken; ich respektierte indessen diesen wohlverdienten Schlaf und sorgte dafür, daß ihn kein Lärm im Hause störte. Wenn er dann von selbst aufwachte und die Abenddämmerung ihren grauen Schleier über den Himmel breiten sah, sprang er auf und überschüttete mich mit Schimpfworten, nannte mich Verräter, Dieb, Mörder; ich sei Schuld, daß er 10,000 Frank verliere, .. ich sei schuld an den fürchterlichsten Katastrophen und Unordnungen; ich hätte ihn die verschiedenartigsten Verabredungen mit Geldleuten, Verlegern, Herzoginnen verfehlen lassen, er werde an den Verfalltagen zahlungsunfähig sein, dieser fatale Schlaf koste ihm Millionen.“ Zuletzt schien Balzac sich herausgearbeitet zu haben, die endliche Vereinigung mit einer lange geliebten Frau (Frau Hanska, „Briefe an die Fremde“, Lettres à l'Etrangère, 1899) schien ihm eine friedliche Zukunft zu verheißen: gerade da brach der starke Mann erschöpft zusammen (19. August 1850).

Es ist kein Wunder, daß Balzac nun auch als Dichter immer die Fragen des Erwerbs beschäftigen, und daß die atemlose Hast des Arbeitens den künstlerischen Wert seiner Werke ungünstig beeinflußt hat. Neben dem Erwerbstrieb ist es die ungezügelte Begierde nach den aufregenden Genüssen des Lebens, die vornehmlich als die bewegende Kraft in Balzacs Romanen erscheint. Dies bezeugt schon die aus einer märchenhaften Idee entstandene „Glückshaut“ (la Peau de Chagrin, 1832), deren Mischung von Phantastik und Wirklichkeit die Kenntnis von E. T. A. Hoffmanns Erzählungen voraussetzt.

> Raphael de Valentin hat sein letztes Goldstück verspielt und will sich in die Seine stürzen, als ihm ein Talisman zufällt, der seinem Besitzer jeden Wunsch erfüllt: ein Stück Pergament. Aber mit der Erfüllung jedes Wunsches schrumpft die Haut etwas ein, und wenn sie ganz aufgebraucht ist, endet auch das Leben des Eigentümers. Raphael beginnt ein wüstes Leben, das Balzac meisterhaft schildert, aber der Gedanke an den herannahenden Tod vergiftet den Genuß, und das Ende ist Verzweiflung.

Wenn Balzacs vielseitige Darstellung des Lebens vorwiegend bei den materiellen Erscheinungen verweilt, so kennt der Dichter doch auch die geistigen Mächte und ihr Eingreifen. Die „Glückshaut“ ist nur ein symbolisches Märchen; aber in anderen Erzählungen regt sich ein mystisches und abergläubisches Wesen, selbst Swedenborgsche Vorstellungen machen sich bemerklich. So ist der Held von „Louis Lambert“ ein armer, ekstatischen Zuständen unterworfener frühreifer Knabe, der sich als Jüngling in Swedenborgschen Mystizismus versenkt. Abgesehen von

den „Contes drolatiques“ („Possierliche Geschichten“, 1832—37), einer Sammlung ausgelassener Geschichten in Manier und Sprache des 16. Jahrhunderts, gehört Balzacs dichterisches Schaffen völlig der Darstellung der eigenen Zeit. Die „Frau von dreißig Jahren“ (la Femme de trente ans, 1831) erwarb ihm die Gunst der Leserinnen durch einen Frauentypus, den er auch später mit Vorliebe verwendete: das Charakterbild der Frau, die, durch die Erfahrungen des Lebens reifer und selbständiger geworden, ihre ersten Illusionen verloren hat und sich nach der Verwirklichung eines neuen, mit Bewußtsein erkannten Glückes sehnt. Dieser Roman gehört zu den „Szenen aus der Provinz“ (Scènes de la Province), deren Meisterwerk „Eugénie Grandet“ (1834) ist. Anziehend macht diese Erzählung eine edle Mädchengestalt und die ergreifende Darstellung der Wirkungen der Habsucht und des Geizes innerhalb der engen Kreise bürgerlichen Lebens in der Provinz. Gestaltenreicher und bunter ist die Handlung und der Schauplatz im „Père Goriot“ (1835).

Balzac hat in diesem Roman das Lear-Thema neu behandelt, aber die versöhnende Gestalt Cordeliens weggelassen. Zwei genußsüchtige Töchter, die in die vornehme Pariser Welt hineingeheiratet haben, richten durch ihre ungemessenen Ansprüche ihren alten Vater, einen reich gewordenen ehemaligen Nudelfabrikanten, zu Grunde. Daneben wird die Entwickelung eines jungen Mannes (Rastignac) aus der Provinz geschildert, den der Drang nach Lebensgenuß in die verderbte Pariser Gesellschaft zieht, und in dem Eitelkeit und Leichtsinn die edleren sittlichen Regungen ersticken.

Balzac faßte 1836 den Plan, seine vorhandenen und zukünftigen Romane zu einer „menschlichen Komödie“ zusammenzuschließen, zu einer „Psychologie und Physiologie aller Klassen der bürgerlichen Gesellschaft seiner Zeit und seines Landes“. Er erschuf sich seine Welt von Beamten, Militärs, Finanzmännern, Kaufleuten, Priestern, Ärzten, Bauern, Adligen und Genußmenschen, Künstlern, Dichtern und Journalisten. Diese Welt ist ihm stets gegenwärtig, die Gestalten des einen Romans kehren in einem anderen wieder. Die Handlung der Erzählungen geht an verschiedenen Orten Frankreichs vor sich, in Issoudon („Ménage de Gurgon“), Douai („Die Suche nach dem Absoluten“), Alençon („Die alte Jungfer“), Besançon, Saumur („Eugenie Grandet“), Angoulème, Tours, Limoges, Sancerre; doch wird Paris bevorzugt, die moderne Großstadt mit ihren Freuden und Leiden, ihrem Jagen nach Genuß und Erwerb, ihrer Schande und ihrem Elend.

Die „Menschliche Komödie“ (La Comédie humaine) zerfällt in folgende Unterabteilungen: 1) Szenen des Privatlebens („Die Frau von dreißig Jahren“; „La Grenadière“, Die Grenadierin u. s. w., im ganzen siebenundzwanzig Werke), 2) Pariser Leben („Die letzte Fleischwerdung von Vautrin“, la dernière incarnation de Vautrin; „Père Goriot“; „Größe und Verfall von Cäsar Birotteau“, Grandeur et Décadence de César Birotteau; „Cousine Bette“), 3) Politisches Leben („Eine dunkle Geschichte“, Une Ténébreuse Affaire), 4) Kriegsleben („Der letzte Chouan“, vgl. S. 652), 5) Landleben („Die Bauern“, les Paysans), 6) Philosophische Studien („Die Glückshaut“; „Louis Lambert“), 7) Analytische Studien („Die Physiologie der Ehe“). Aus dieser Fülle von Werken heben sich hervor: „La Grenadière“, eine einfache, rührende Erzählung, und der „Erlauchte Gaudissart“ (l'Illustre Gaudissart), das Leben der Pariser in der Provinz, mit der meisterhaft gezeichneten Gestalt des unverwüstlichen Handlungsreisenden. Eines der sorgfältigsten Werke Balzacs ist die Geschichte des Alchimisten Balthazar Claës in Douay (la Recherche de l'absolu), dessen Goldmacherkunst Haus und Familie zu Grunde richtet. „Cäsar Birotteau“ erzählt die Geschichte eines strebsamen Bürgers, der durch Sparsamkeit und Fleiß zum Wohlstand gelangt, aber durch die lichtscheuen Machenschaften einiger Gauner in Armut gestürzt wird. Die kaufmännischen und finanziellen Verhältnisse sind darin mit solcher Genauigkeit behandelt, daß ein Zeitgenosse Balzacs das Buch bei einem Pariser Advokaten mitten unter juristischen Werken angetroffen haben will. Im „Landarzt“ (Le Médecin de campagne) scheint Balzac seine politischen und religiösen Überzeugungen auszusprechen: er zeigt sich als unbedingten Anhänger der Herrschaft der Höherstehenden. „Cousine Bette“, der erste Teil der „Armen Verwandten“ (les Parents pauvres, 1846-47), ist Balzacs

letzter Roman. Seinen Inhalt bildet die haßerfüllte Eifersucht eines alten Mädchens, das arm und vereinsamt geblieben ist, auf seine Cousine, die glückliche Verhältnisse und ihre Schönheit zu Ehren und Reichtum gebracht haben.

Balzac ist als Romanschriftsteller der Gegenfüßler von Alexandre Dumas und aller Erzähler, denen es auf den Vortrag einer unterhaltenden und spannenden Geschichte ankommt. Die Fabel ist bei ihm oft von ziemlich dürftiger Erfindung. Seine litterarische Bedeutung liegt auf anderem Gebiete. Vor allem ist die großartige Entfaltung merkwürdig, die er dem epischen Beiwerk gegeben hat. Bei ihm erhält die Darstellung des Zuständlichen eine ganz wesentliche Bedeutung, sie ist nicht aus dem Interesse für fremde Szenerien, malerische Trachten und Gebräuche ferner Jahrhunderte hervorgegangen, sondern erklärt sich aus dem poetischen Wahrheitsbedürfnis, dem zuliebe das, was jeder vor Augen hat und beobachten kann, mit gewissenhafter Genauigkeit im einzelnen dargestellt wird: das Äußere der Personen, ihre Kleidung, der Hausrat, die Straßen, kurz, alle möglichen begleitenden Nebenumstände. Gegen die bescheidene Zurückhaltung des älteren Romans, die uns bisweilen als Armut erscheint, wird die nach Fülle und Reichtum der Anschauung strebende Schilderung manchmal zu einem übertreibenden, unkünstlerischen Mißbrauch, der, aus einem bequem zugänglichen Überfluß schöpfend, die Seiten füllt und den natürlichen Wuchs der epischen Darstellung überwuchert und erstickt, ja Balzacs pedantische Art, die Wesentliches und Unwesentliches nicht zu scheiden versteht, erinnert oft an die wissenschaftliche oder technische Beschreibung und Aufzählung von Merkmalen eines Naturkörpers, eines Kunstgegenstandes oder einer verwickelten Maschine. Aber Balzac war eine Macht und ein gewaltiges Vorbild: er hat gezeigt, über welche Mittel der nach künstlerischer Wirkung strebende Dichter verfügt, wenn er den Menschen inmitten seiner täglichen Umgebung und als abhängig von den äußeren, sein Leben begleitenden Umständen darstellt.

Die Erforschung und Darlegung der Seelenzustände, die naturgemäß im Liebesroman heimisch ist und seit Rousseaus „Neuer Heloise“ mit Virtuosität geübt wurde, gehört selbstverständlich zu jedem modernen Roman. Reine Gefühlsromane aber hat Balzac selten geschrieben. Wir rechnen dazu „Die Maiblume“ (le Lys de la Vallée) und „Die Frau von dreißig Jahren“. Das sind Herzensgeschichten voll edler Gefühle und zarter Regungen. Gewiß bildet bei Balzac die Charakterschilderung und -entwickelung einen wichtigen Bestandteil seiner Arbeit, aber auch hier zergliedert er mehr wie ein scharfer und genauer Beobachter oder zuverlässiger Augenzeuge, als daß er den Charakter in bewegter Handlung und Rede sich selbst vor uns entfalten läßt: er sagt von seinen Geschöpfen viel eher, wie sie sind, als daß sie es selbst zeigen. Seine Charaktere beschäftigen sein raisonnierendes Denken ohne Unterlaß; er sucht sie gerade in ihren verschiedenen Übergängen und kleinen Unterschieden getreu zu verfolgen, und es ist sein brennender Ehrgeiz, von der moralischen und physischen Physiognomie eines Menschen aus der Zusammenstellung seiner vorherrschenden Neigungen, seiner guten und schlechten Eigenschaften und Anlagen, seiner Schwächen und lächerlichen Angewohnheiten, seiner körperlichen Zustände und seines Gebarens ein lebenstreues Wirklichkeitsbild zu gewinnen. Balzac verkörpert nicht typische Laster, Schwächen und Lächerlichkeiten, er malt Porträts. Nicht daß er lebende Personen ins Auge faßt und konterfeit; sein Verfahren ist, daß er die Geschöpfe seiner Phantasie in ganz bestimmte, nicht bloß erdachte Umgebungen und Verhältnisse versetzt, darin aufwachsen, leben und so werden läßt, wie es unter der Wirkung von Zeit, Landessitte und Gesellschaft zu erwarten war. Der Dichter hat eine ebenso lebhafte Vorstellung vom Dasein seiner Geschöpfe wie von den Schauplätzen seiner Romane. Balzac soll für seine poetischen Zwecke geradezu Forschungsreisen nach einer Ortschaft oder einer Straße unternommen haben. Seine Schwester erzählt:

„Er nahm von uns Abschied und sagte: ‚Ich gehe nach Alençon oder nach Grenoble, wo Fräulein Cormons und Herr Benassis (Gestalten seiner Romane) wohnen‘; er erzählte uns Neues aus seiner Welt der menschlichen Komödie wie aus der wirklichen Gesellschaft: ‚Wißt ihr, wen Felix Vandenesse („Die Frau von dreißig Jahren“) heiratet? Ein Fräulein von Granville, eine ausgezeichnete Partie; die Granvilles sind reich, obgleich Fräulein von Bellefeuille der Familie viel gekostet hat.‘ Er suchte lange einen passenden Mann für Fräulein Camilla von Grandlieu und wies alle zurück, die wir ihm vorschlugen. ‚Diese Leute gehören nicht zu denselben Kreisen, eine solche Ehe könnte nur durch den Zufall zu stande kommen, und wir dürfen den Zufall in unseren Büchern nur mit größter Vorsicht brauchen; Unwahrscheinlichkeiten sind nur zulässig im wirklichen Leben, uns Schriftstellern erlaubt man nur, was möglich ist.‘“

Äußerungen dieser Art bekunden, in wie hohem Maße Balzac in seinen Motivierungen die wirklichen Mächte des Daseins berücksichtigte. Aber die naheliegende Annahme, daß der Dichter den Erzählungsstoff selbst aus der Wirklichkeit geschöpft habe, bestätigt sich nur selten.

Feinheit, Zartgefühl und Anmut, Seele und Leidenschaft läßt Balzac vermissen, er hat eine unerquickliche Vorliebe für trostlose Zustände, seine Ausdrucksweise ist oft mühselig und ohne Plastik, seine Schilderungen sind häufig ohne Anschaulichkeit, aber im ganzen war der Dichter eine litterarische Persönlichkeit von gewaltiger schöpferischer Kraft und Wirksamkeit. Er hat den modernen Sitten- und Charakterroman in Frankreich erst in das breite Bett eines reichen und vollen Lebensstromes hineingeleitet, einzelne seiner Gestalten (Gobseck, Birotteau, Goriot, Gaudissart) sind so lebensvoll, daß sie im Gedächtnis fortlebten und typische Bedeutung erlangten. So ist seine „Menschliche Komödie“ ein „litterarisches Bilderbuch“ der Gesellschaft seiner Zeit geworden.

Und nicht bloß für die Methode, für die Wahl des Gegenstandes und der Charaktere wurde Balzac ein Vorbild: auch seine Lebensauffassung und sein Verhältnis zum eigenen Werke hat Nachfolge gefunden. Jene streng objektive Unparteilichkeit des berichterstattenden Darstellers, jene unerschrockene Bevorzugung des Unerfreulichen, Unerquicklichen und der schlechten Seiten des modernen Lebens, die fatalistische oder pessimistische Weltanschauung moderner Realisten, wie Zola, hat sich auf Balzac berufen. In seiner sittlichen Lebensauffassung ist er sich nicht immer gleich; neben dem Ernste des Sittenpredigers äußert sich zuweilen eine cynische Frivolität. Wenn er den Kampf des Eigennutzes mit Gesetz und Sitte in der „Menschlichen Komödie“ darstellt, so gehört seine Teilnahme der Energie des Handelns, selbst bei einem Galeerensträfling (Vautrin) oder Wucherer (Gobseck). Aber warum zeigt er so selten die Macht der von sittlichen Motiven getriebenen Willenskraft? Warum zieht er es vor, den Keim des Bösen in jedem menschlichen Gefühle zu erspähen, zu zeigen, wie dieser Keim wächst und alles andere im menschlichen Herzen überwuchert?

Ungeachtet der Mannigfaltigkeit seiner Gestalten und der Fülle und Reichhaltigkeit der sie charakterisierenden Züge verfällt doch auch Balzac jener französischen Einseitigkeit, die nicht etwa absichtlich Karikaturen zeichnet, die aber mehr darauf ausgeht, die Gegensätze gegeneinander herauszuarbeiten, als sie miteinander zu verschmelzen. In dieser Scheu vor der Darstellung gemischter Charaktere malt Balzac lieber zu dunkel als zu hell: sein Pessimismus glaubt, zu helle Färbung sei ein Frevel an der Wirklichkeit, sei romantische Überschwenglichkeit, die dunkle Färbung dagegen nur ein Schritt näher zur Wahrheit der Thatsachen.

Neben Balzac wird als einer der Meister des modernen Sittenromanes Henri Beyle (vgl. S. 629) genannt, der Verfasser von „Rot und Schwarz“ (Rouge et Noir) und der „Kartause von Parma“ (Chartreuse de Parme). Der litterarische Ruhm hat ihn erst lange nach seinem Tode aufgesucht und gefunden. Er war nach einem abenteuernden Jugendleben Beamter in der kaiserlichen Militärverwaltung geworden, hatte die Feldzüge in Deutschland mitgemacht und kam 1812 nach Moskau. Nach Napoleons Fall lebte er in Italien, vornehmlich in Mailand, bis ihn die österreichische Regierung als Carbonaro auswies (1821). Unter der

Julimonarchie wurde er Konsul in Civitá Vecchia. Seine berühmte Abhandlung: „Über die Liebe“ (De l'Amour, 1822), verschaffte ihm die Freundschaft des materialistischen Philosophen Destutt de Tracy, der Beyle in die liberale Gesellschaft der Lafayette, Ségur und Constant einführte. In seiner selbstverfaßten Grabschrift spricht sich seine Geringschätzung des französischen Wesens aus.

Für Beyle kommen als Triebkräfte menschlicher Handlungen vor allem der Drang nach Lust und die Furcht vor Schmerz in Betracht. Die ausgesprochene Hervorhebung des Ich und der Haß gegen die Alltäglichkeit sind an ihm das Romantische. Die Franzosen sind ihm unleidlich wegen ihrer Eitelkeit: das herrschende Gefühl ist bei ihnen nach Beyle die Furcht, anderen nicht zu gleichen, und die Angst vor dem „qu'en-dira-t-on“. Er will originell sein und ist oft absonderlich und gesucht. Obgleich er das Philistertum mit romantischem Hasse heimsucht, obgleich er Natürlichkeit und Rücksichtslosigkeit empfiehlt, liebt er es selbst nicht, offen hervorzutreten, sondern versteckt seinen Namen und führt andere gern hinters Licht: mit einer einzigen Ausnahme veröffentlichte Beyle seine Romane unter dem Namen der märkischen Stadt Stendal. Seine beiden Hauptwerke spielen in der Zeit, die auf den Sturz des Kaiserreiches folgte. „Rot und Schwarz“ (1830) führt den Nebentitel „Chronik von 1830“ (oder nach anderen Ausgaben: „Chronik des 19. Jahrhunderts“). Gegenstand der Erzählung ist der Kampf des Freisinns (Rot) mit dem Klerikalismus (Schwarz). Als Jünger von Helvétius und Holbach ist Beyle selbstverständlich ein Gegner der „Schwarzen“. Julien, der Held des Romans, „der sich unglücklich fühlende Mensch, im Krieg mit der ganzen Gesellschaft“, verkörpert die persönlichen Empfindungen des Dichters: das Höchste ist ihm Energie im Denken, Fühlen und Handeln. Julien, der alles aufgibt und zum Mörder wird, nur um seinen Rachedurst zu stillen, wird hierdurch groß in Beyles Augen, er hebt sich über das Gemeine empor (hors du commun).

Die „Kartause von Parma“, ein politischer Roman, worin Graf Mosca, der erste Minister von Parma, ein Porträt des Fürsten Metternich sein sollte, ist zugleich eine auf genauer Sachkenntnis beruhende Schilderung moderner italienischer Lebensverhältnisse. Vornehmlich seine „Psychologie“ hat Beyle bei dem folgenden Geschlecht so reichliche Anerkennung verschafft: die genaue Wiedergabe der inneren Vorgänge des Gefühls- und Sinnenlebens. Er läßt seine Personen in Selbstgesprächen Seelenanalyse treiben; sie sind sinnreiche und geschickte Mechanismen, scheinbar mit starker und ganzer Empfindung begabte Menschen; aber hinter ihnen steht der Autor als bewegende Kraft. Die Schreibart Beyles ist von gesuchter Trockenheit; ihm war der damalige poetische Prosastil verhaßt. „Als ich an der ‚Chartreuse‘ schrieb“, äußerte er gegen Balzac, „las ich jeden Morgen zwei oder drei Seiten im bürgerlichen Gesetzbuch, um den rechten Ton zu treffen und immer natürlich zu sein.“ Dafür ist seine Sprache kernig und inhaltsreich. Von den Neueren berufen sich sowohl die „Naturalisten“ wie die „Psychologen“ auf ihn. Die ersteren beziehen sich auf seine Methode der Darstellung, die möglichst viel kleine Thatsachen zusammenträgt, auf seine Teilnahmlosigkeit als Berichterstatter und einzelne seiner Beschreibungen, die anderen verweisen auf das von ihm durchgeführte große Axiom der Unwiderstehlichkeit der Leidenschaften, auf die von ihm hervorgehobene Abhängigkeit des Geistigen vom Physischen, endlich auf seinen Fatalismus. Aber doch scheint der künstlerische Wert seiner Schöpfungen und ihre litterarische Bedeutung überschätzt worden zu sein: auch ohne Beyle wäre der moderne Roman im Sinne der naturalistischen Darstellung oder der psychologischen Analyse das geworden, was er geworden ist, denn beide Ergebnisse mußten aus der Erneuerung der Dichtung durch die in der romantischen Bewegung vorhandenen Richtungen hervorgehen.

XIX. Das zweite Kaiserreich und die dritte Republik.
1850—1890.

1. Die litterarische Kritik und die Geschichtschreibung.

Die Regierung Napoleons III., die den schwankenden Zuständen der zweiten Republik ein Ende machte, hat es verstanden, den materiellen Aufschwung der französischen Nation mit allen Mitteln zu fördern und die Vertreter der höheren Geldwirtschaft, des Handels, der Industrie und des Landbaues an sich zu fesseln, aber sie blieb ohnmächtig gegen das geistige Übergewicht, das ihren politischen Widersachern die Thatsache verlieh, daß sich die führenden Geister Frankreichs mit wenigen Ausnahmen (Mérimée, Sainte-Beuve) der Opposition anschlossen. Als die überlegene Kraft eines auswärtigen Gegners das Kaiserreich vernichtete, war dieses zu dem Entscheidungskampfe durch die innere Schwäche gedrängt worden, die ihm die Leiter der öffentlichen Meinung bereitet hatten. Das Nächste war nun die Entscheidung der alten, seit der Revolution bestehenden Fragen über die politische Gestaltung Frankreichs: es war der Kampf zwischen den Monarchisten, Klerikalen und Republikanern, der mit einer vorläufigen Niederlage der Klerikalen und Monarchisten und dem Siege des Prinzips der Volksherrschaft in der Verfassung von 1875 endete. Infolge der Spaltung der ehemaligen antimonarchistischen und antiklerikalen Opposition in eine Partei des bürgerlichen Liberalismus und der sozialen Demokratie tritt aber gleichzeitig eine neue Lage ein: die rein politischen Interessen werden von den sozialpolitischen Ansprüchen in den Hintergrund gedrängt.

Groß ist die Zahl der Talente, die in dem Kampf der Meinungen während des zweiten Kaiserreichs auch ihren Gegnern durch eine originelle und bedeutende litterarische Formgebung Anerkennung abgewannen. Der geistvollste und leidenschaftlichste Kämpfer für die kirchlichen Ansprüche im Staate, der ausgesprochene Vertreter der päpstlichen Autorität und Widersacher alles dessen, was an den alten Gallikanismus (vgl. S. 440) erinnerte, Louis Veuillot (1813 bis 1883), war einer der vorzüglichsten Stilisten seines Zeitalters und hatte es allein seiner schriftstellerischen Überlegenheit, seiner Willenskraft und schneidigen Gewandtheit zu verdanken, daß er in der kirchlichen Partei als Leiter des „Univers“ (1848) eine führende Stellung behauptete, in der ihn selbst Pius IX. gegen einflußreiche Bischöfe stützte. Im Gegensatz zu Veuillot vertrat Lucien Anatole Prévost-Paradol (1829—70) als politischer Tagesschriftsteller, am erfolgreichsten besonders in den „Débats“ (seit 1856), in glänzender und geistvoller Weise den Liberalismus im gemäßigten Sinne gegen das Kaiserreich, während der Lothringer Edmond About (1828—85), der auch als liebenswürdiger Erzähler mit Recht geschätzt wurde, dem herrschenden

System als ein unabhängiger Bonapartist gegenüberstand und ein unbeugsamer Gegner aller kirchlichen Ansprüche blieb, selbst wenn das Kaisertum sich der Kirche entweder zu bedienen oder ihr zu dienen schien.

Die litterarische Kritik erhob sich aus der Sphäre des schönrednerischen Raisonnements zu der Höhe wissenschaftlicher Behandlung. Schon Abel François Villemain (1790—1870) hatte in seiner „Französischen Litteraturgeschichte" (Cours de littérature française, 1828—30, 6 Bde.; 2. Aufl. 1864) die Beziehungen der litterarischen zu der gesellschaftlichen und politischen Bewegung berücksichtigt, aber ohne chronologische und biographische Genauigkeit. Viel bedeutender ist das Wirken des ehemaligen Romantikers Sainte-Beuve. Er hat zuerst grundsätzlich den Autor als ein Geschöpf seines Zeitalters betrachtet und besonders die Beziehungen zwischen der Persönlichkeit und ihren Werken in einer feinfühligen, eindringenden, gern beim Einzelnen verweilenden Forschung und Darstellung zum Ausdruck gebracht. Es ist Sainte-Beuves Verdienst, im schaffenden Künstler den Menschen ins Auge gefaßt zu haben. Allerdings beschäftigt sich seine Kritik vielleicht zu eingehend mit dem Temperament, den Gewohnheiten und der Eigenart der einzelnen Persönlichkeit, sie ist zu sehr von persönlichen Eindrücken abhängig, um zu einer streng wissenschaftlich begründeten und in sich zusammenhängenden Darstellung der litterarischen Entwickelung zu gelangen. In seinen „Litterarischen Porträts" (Portraits littéraires, 1844—52), in den „Montagsplaudereien" (Causeries du Lundi, seit 1850 im „Constitutionel", 1857—62 in Buchform veröffentlicht) und in „Neuen Montagen" (Nouveaux Lundis im „Moniteur", 1863—72) hat Sainte-Beuve eine ungemein reiche Sammlung von litterarisch, politisch und gesellschaftlich interessanten Einzelbildern geschaffen. Den gesunden Boden seiner kritischen Thätigkeit bildet eine aufrichtige Liebe zu seinem Beruf, das Bewußtsein von der Würde seines Gegenstandes und dauernde Begeisterung für die Sache edler litterarischer Bildung. Sainte-Beuve war kurze Zeit Professor am Collège de France und an der Normalschule; 1865 ernannte ihn Napoleon III., in dessen Regierung er die Gewährleistung der öffentlichen Ordnung und Sicherheit erblickte, zum Senator; diese Stellung hat er benutzt, um die Unabhängigkeit des Unterrichts, der Litteratur und Wissenschaft gegen reaktionäre Gelüste und kirchliche Übergriffe zu verteidigen. Sein größtes Werk, die Geschichte des Klosters Port-Royal (Port-Royal, 1840—60, 6 Bde.), ist weniger eine Geschichte des Jansenismus als eine feine psychologische Charakteristik nicht nur der Führer der jansenistischen Bewegung, sondern auch der von ihren Einwirkungen berührten Geister.

Obgleich Sainte-Beuve der Begründer der „physiologischen" Kritik war, opferte er doch niemals seine natürliche Beweglichkeit und Wandelungsfähigkeit einem strengen wissenschaftlichen Grundsatz; seine Intelligenz blieb allen Eindrücken offen, er gelangte nicht zu abschließenden Urteilen und zeichnete nicht in festen Zügen die litterarische Physiognomie eines Zeitalters oder das Gesamtbild einer hervorragenden Persönlichkeit; er war vielmehr stets bestrebt, seinen Gegenstand von möglichst vielen Seiten und in verschiedenem Lichte zu zeigen. Er bezeichnete es selbst als den höchsten Triumph der litterarischen Kritik, sich an die Stelle des Autors zu versetzen, ihm nachzufühlen, in welchem Geiste und unter welchen Bedingungen er seine Werke geschaffen habe. Das war das Ziel eines Künstlers, dem die Wissenschaft, die Genauigkeit in den Thatsachen und in der psychologischen Analyse nur Mittel zu seinem höheren Zwecke nachempfindender Darstellung waren. Viel strenger wissenschaftlich wird die Kunstkritik von Hippolyte Taine (1828 bis 1893, s. die Abbildung, S. 670) ausgebildet. Er war aus der Normalschule hervorgegangen, hatte aber darauf verzichtet, sich um ein öffentliches Lehramt zu bewerben, und verschiedenes,

darunter auch ein satirisches Zeit- und Charakterbild (Vie et opinions [Leben und Meinungen] de Thomas Graindorge, 1863–65), veröffentlicht, ehe ihn seine philosophischen und litterargeschichtlichen Arbeiten berühmt machten. Unter den ersteren sind vor allem das Werk „Über die Intelligenz“ (De l'Intelligence, 1875, 2 Bde.) und seine „Kunstphilosophie“ (Philosophie de l'art, 1865, 2 Bde.) wichtig. Das Buch über die Intelligenz ist ein von Condillac, Cabanis, Destutt de Tracy und neueren englischen Philosophen (Stuart Mill, Bain, Spencer) ausgehender



Hippolyte Taine. Nach dem Gemälde von Bonnat, Photographie von Braun, Clément u. Cie. in Paris. Vgl. Text, S. 669.

psychologischer Versuch, der den Spiritualismus eines Victor Cousin, Royer-Collard und Jouffroy bekämpft. Der Naturalismus mit seiner experimentalen Methode hat sich besonders auf dieses Werk berufen. Aus ihm stammt die Lehre von der „menschlichen Urkunde“ (document humain), und aus dieser wiederum ging der „Versuchsroman“ (roman expérimental) hervor, der sich auf dem Grunde bezeugter Thatsachen aufbauen sollte. Damit wähnte man die Kunst auf die Höhe eines wissenschaftlichen Verfahrens zu bringen, denn Taine hatte selbst gesagt: „Was die Geschichtschreiber auf dem Gebiete der Vergangenheit schaffen, schaffen die großen Roman- und dramatischen Dichter auf dem Gebiete der Gegenwart“.

In seinen Versuchen über La Fontaine (Essai sur les fables de La Fontaine, 1853) und über Titus Livius (Essai sur Tite-Live, 1856), in seiner „Philosophie der Kunst in

Italien" (La philosophie de l'art en Italie, 1866) und in einer „Geschichte der englischen Litteratur" (Histoire de la litterature anglaise. 1864) machte Taine in großem Stile die Probe auf seine Theorie. Die litterarischen Werke betrachtet er als notwendige Ergebnisse bestimmter allgemeiner Ursachen, und diese soll eine wissenschaftliche Untersuchung feststellen. Es sind ihrer drei: die Abstammung (la race), die Umgebung (das physische oder geschichtliche Milieu) und das Zeitmoment (die vorausliegende Entwickelung, die Wirkung dessen, was ist, auf das, was sein wird). Diese wissenschaftliche Methode bestimmt mit logischer Übertreibung im voraus über die Verwertung und Gruppierung der aus der Beobachtung zu gewinnenden Thatsachen. So werden die Erscheinungen der englischen Litteratur als das Produkt der englischen Rasse, des Klimas, der historischen Umstände und der religiösen Überzeugungen dargestellt. Aber wenn auch vieles auf diese Art wirklich erklärt wird, so fragt man doch: warum hat das England der Elisabeth, das einen Shakespeare hervorbrachte, nicht mehr Dichter dieses Ranges aufzuweisen? Taine wird dem Individuellen nicht gerecht, weil seine Methode dessen Ursprung nicht zu entdecken vermag. Denn das Wissen von den Thatsachen der Abstammung, der Umgebung und der zufälligen Umstände ergründet nicht das innere Geheimnis des Genius, ja es bleibt selbst immer Stückwerk, und was man von Vererbung zu erzählen weiß, ist meist nur eine wahrscheinliche, aber unbewiesene Vermutung. Glücklicherweise war Taine auch ein Künstler, der in einer bilderreichen Sprache seiner Theorie zum Trotz lebendig charakterisierte. Aber ihm fehlte die Beweglichkeit und Geschmeidigkeit, die Fähigkeit des Nachempfindens und Mitempfindens, die den „Dilettanten" Sainte-Beuve auszeichneten.

Emile Hennequin (1859—88) bildete in seiner „Wissenschaftlichen Kritik" (Critique scientifique. 1888) Taines Methode selbständig weiter; er ließ dessen allgemeine geschichtlichen und natürlichen Voraussetzungen bestehen, betonte aber schärfer die „soziale" Bedingtheit des Kunstwerkes und forderte von der Kritik eine genaue Untersuchung, die die Individualität des schaffenden Künstlers bestimmen sollte durch seine Beziehungen zu gleichgearteten und ähnlichen Naturen, die ihm vorausgehen und ihn umgeben. Moralische Gesichtspunkte brachten bei der Beurteilung litterarischer Werke besonders Edmond Schérer (1815—89) und Barbey d'Aurevilly (1808—89) zur Geltung. Letzterer, Absolutist und Katholik wie Joseph de Maistre, behauptete inmitten der aufsteigenden Flut der „littérature documentaire" seinen vornehmen Idealismus („Les œuvres et les hommes", 1861—92, 11 Bde.); erst die Nachwelt scheint die Bedeutung dieser anregenden, geist- und kraftvollen Sonderlingsnatur erkannt zu haben.

Unter den Meistern der modernen litterarischen Kritik in Frankreich wollten Sarcey, Faguet und Brunetière Litterarhistoriker und Kritiker und nichts anderes sein. Entschieden übt die energische und streitbare Natur Ferdinand Brunetières (geboren 1849) trotz seines Gegensatzes zu gewissen herrschenden Moderichtungen einen nicht unbedeutenden Einfluß aus. Brunetière hat sich in seinen zahlreichen Studien und Vorträgen als den gefährlichsten Gegner des Naturalismus erwiesen („le Roman naturaliste", 1883), er hat den „klassischen Realismus" des 17. Jahrhunderts wieder zu Ehren gebracht („Histoire et littérature", 1884—86; „Études critiques", 1880—93) und die natürliche Entwickelung der einzelnen litterarischen Gattungen, der Lyrik, des Romans, des Dramas („l'Évolution des genres", 1899; „Époques du théâtre français", 1893, und „L'Évolution de la poésie lyrique au XIX. siècle", 1894) mit großer Selbständigkeit und gründlicher litterargeschichtlicher wie philosophischer Bildung erörtert. Mit der Anwendung der Entwickelungslehre auf die Litteraturgeschichte stellte er die

in Frankreich berühmt gewordene Theorie von der „Entwickelung der Dichtungsarten“ auf, verfolgte das Entstehen, Heranwachsen, Reifen und Absterben der einzelnen litterarischen Gattungen und zeigte, wie das Schaffen des Einzelnen, selbst wenn er der Bewegung neue Impulse erteilt und neue Richtungen verleiht, doch abhängig ist von der Überlieferung.

Anatole France (geboren 1844), einer der ausgezeichnetsten Prosaisten Frankreichs, und Jules Lemaitre (geboren 1853) sind die geistvollen und amüsanten Meister der von Brunetière bekämpften impressionistischen Kritik, die die Werke nicht beurteilt, sondern nur bespricht und die eigenen Eindrücke, Einfälle und Eingebungen, die sie bei der Lektüre gehabt hat, wiedergibt. Aber obgleich Lemaitre die Kritik nur wie ein elegantes Spiel betreibt, ist er doch eine echt französische Natur, ein Freund der Klarheit, Bestimmtheit und gesunden Vernunft, ein Gegner alles Fernliegenden, Trüben, Unbestimmten, alles Exotischen und Symbolischen. Die „symbolische“ Schule ihrerseits hat für ihre Zukunftsdichtungen einen tiefsinnigen und dunklen, aber im Grunde nicht unvernünftigen Theoretiker in Charles Morice (geb. 1861; „La littérature de tout à l'heure“, Die Litteratur von heute, 1889) gefunden.

Emile Faguet (geb. 1847) hat in seinen litterargeschichtlichen und philosophischen Studien („Seizième siècle“, „Dix-septième siècle“, „Dix-huitième siècle“, „Dix-neuvième siècle“, „Politiques et Moralistes du XIX. siècle“) vor allem die geistige Physiognomie der Schriftsteller aus ihren Werken darzustellen gesucht, Francisque Sarcey (1828—99) aber hatte als Theaterkritiker ein unvergleichliches Ansehen erlangt. Seine Lehre war dem bekannten „Die Kunst um ihrer selbst willen!“ nahe verwandt: er beurteilte die Bühnenwerke nach ihrem Bühnenwert. Dem gründlichen Kenner der Bühnentechnik war diese schließlich das Wertvollste geworden. Für alles, was wirkt und zieht, hatte er Anerkennung, aber er bewahrte sich den Respekt für die französischen Klassiker. Von Shakespeare dagegen wollte er nicht viel wissen, und durchaus verabscheute er die Skandinavier und „Moskowiter“.

Als philosophischer Geschichtschreiber hat Taine das von Tocqueville begonnene Werk fortgesetzt und vollendet. Sein „Ursprung des modernen Frankreich“ (les Origines de la France contemporaine; drei Abteilungen: „Ancien régime“, 1875; „La Révolution“, 1878 bis 1884; „Empire“, 1890) sollte aus den Zuständen während des alten Reiches, der Revolution und des Kaiserreiches das Frankreich des 19. Jahrhunderts erklären. Taine stellt sich seinem gewaltigen Gegenstand „wie ein Arzt einem interessanten Kranken“ gegenüber (Monod); er beobachtet, sammelt, registriert eine ungeheuere Fülle von verbürgten Thatsachen, und aus dieser Masse von kleinen Einzelheiten gestaltet er ein Gesamtbild, das gerade infolge seiner detaillierten und gründlichen Ausführung mit überzeugender Wahrheit wirken muß. Ungeachtet der Einseitigkeit, mit der Taines Theorie die Thatsachen gruppiert und so verwertet, daß dem menschlichen Einzelwillen wenig Spielraum gegönnt ist, bleibt das Gesamtergebnis des großartigen Werkes bestehen, das zuerst in Frankreich — in Deutschland hatte Sybel dasselbe schon längst gethan — den Zauber der revolutionären Legende zerstörte, die Wahrheit über die Zustände vor und nach der Revolution verkündete und überzeugend darlegte, wie die Wiederaufnahme und Verstärkung der zentralisierenden Tendenzen der alten Monarchie das Verhängnis des neuen Frankreich geworden ist, dessen verderbliche Folgen durch die Erweckung und Erneuerung der in den Provinzen Frankreichs schlummernden Kräfte bekämpft werden müssen. Taines großartiges Lebenswerk erhält eine schöne Ergänzung durch die mit wissenschaftlicher Gründlichkeit und Unparteilichkeit geschriebene politische Geschichte der Revolution („Europe et la Révolution française“, seit 1885) von Albert Sorel (geb. 1842), der neben Fustel de Coulanges

(1830—89), Gaston Boissier (geb. 1830) Ernest Lavisse (geb. 1840) in gediegener Weise die allgemein litterarische Bedeutung der französischen Geschichtswissenschaft auf ihrer alten Höhe erhält.

Neben Taine war aber Ernest Renan (1823—92; s. die untenstehende Abbildung) von größter allgemeinerer Wirkung. Renan, der uns seine Jugend in einem der schönsten Bücher, die in französischer Sprache geschrieben wurden, selbst erzählt („Souvenirs d'enfance", 1883), hatte auf dem Kolleg seiner Vaterstadt Tréguier die ersten Studien gemacht und dann mehrere Priesterseminare besucht. Er wurde aber dem geistlichen Berufe untreu und widmete sich dem Studium der orientalischen Sprachen. Seine Professur am Collège de France verlor er seiner religiösen Überzeugungen wegen, aber 1870 wurde er wieder eingesetzt. Das Hauptwerk seines Lebens war die „Entstehung des Christentums" (les Origines du Christianisme: Vie de Jesus, 1863; les Apôtres, 1866; Saint-Paul, 1869; l'Antichrist, 1873; les Évangiles, 1877; l'Église chrétienne, 1879; Marc Aurèle, 1881). Dieses große Werk wird vervollständigt durch die „Geschichte Israels" (Histoire du peuple d'Israël, 1888—94, 5 Bde.). In erster Linie sind diese historischen Darstellungen aus der kritischen Thätigkeit des Gelehrten hervorgegangen, Renan entfaltet aber zugleich ein großes litterarisches Talent, selbst wenn ihn seine schöpferische Phantasie bisweilen in das freie Schaffen künstlerischer Darstellung hineinzieht. Der gelehrte Historiker ist vor allem auch Moralist, er bringt in seinen Werken seine durch die wissenschaftliche Forschung erlangte Welt- und Lebensanschauung zum Ausdruck. Außerdem hat er diese in zahlreichen Versuchen, Studien, moralischen Betrachtungen, philosophischen Gesprächen und Dramen dargelegt. Er hat sein Leben mit seinen Überzeugungen in Übereinstimmung gebracht. Als er aus philosophischen Bedenken den Glauben an die katholische Überlieferung verloren hatte, verließ er das Seminar, um unter schweren Bedingungen den Kampf mit dem Dasein aufzunehmen und sich durch ruhige, gewissenhafte Arbeit einen ehrenvollen Platz zu erobern. Von seiner kirchlichen Jugenderziehung her hat aber Renans milder und versöhnlicher Geist die Ehrfurcht für den Glauben bewahrt. Wissenschaftlich hat er sich auch mit den Zielen und Methoden der Naturwissenschaft vertraut gemacht. Er hat den festen Glauben an den Wert der Wissenschaft, die sich auf die durch unparteiische kritische Forschungen festgestellten Thatsachen gründet und voraussetzungslos die



Ernest Renan. Nach dem Gemälde von Bonnat, Photographie von Braun, Clément u. Cie. in Paris.

Wahrheit zum Ziele hat. Wieviel er in dieser Hinsicht der deutschen Wissenschaft verdankt, hat er selber ausgesprochen.

Aber den kühnen, an keine vorgefaßten Meinungen sich bindenden Forscher verläßt nicht das bescheidene Gefühl der Grenzen der menschlichen Erkenntnis. Er ist sich bewußt, daß die großen sittlichen Gedanken, die dem menschlichen Leben Wert verleihen, sich nur in geschichtlichen Formen und Gestalten wirksam erweisen und doch selbst der wissenschaftlichen Wahrheit und Erkenntnis gegenüber ihren Wert behalten. Renan hat das Werk der Aufklärung des 18. Jahrhunderts in einer der deutschen Art verwandten Weise unbefangen und mit Achtung für den sittlichen und gemütlichen Wert der Religion erneuert und damit gegen den gemachten, in schönen Redensarten und empfindsamen Gefühlen sich berauschenden, aber unduldsamen Neukatholizismus Chateaubriands und seiner Nachfolger ebenso wie gegen die verzweifelte Blasiertheit jener, die jammervoll bedauern, daß sie nicht „glauben" können, und weil sie das nicht können, in einen wüsten Libertinismus oder sittliche Haltlosigkeit versinken, nachdrücklich protestiert. Er zeigt, daß auch außerhalb der Kirche eine wahre Sittlichkeit lebendig werden kann, aber er gesteht zu, daß die Kirche eine große, den sittlichen Ideen dienende und deren Einfluß fördernde Macht ist. Er hat als kritischer Philolog und Historiker nachzuweisen versucht, daß die Religionen menschlichen Ursprungs sind und sich unter denselben geschichtlichen Bedingungen entwickelt haben wie die übrigen Einrichtungen der menschlichen Gesellschaft, aber Gott bleibt ihm doch die höchste ideale Vorstellung und die Religion „die Schönheit in der moralischen Welt"; die Religion verwirklicht den sittlichen Zug in der Menschheit; keine Religion ist wahr, und doch sind alle wahr, und alle sind gut, wenn sie dem Zwecke dienen, dem sie dienen sollen.

---

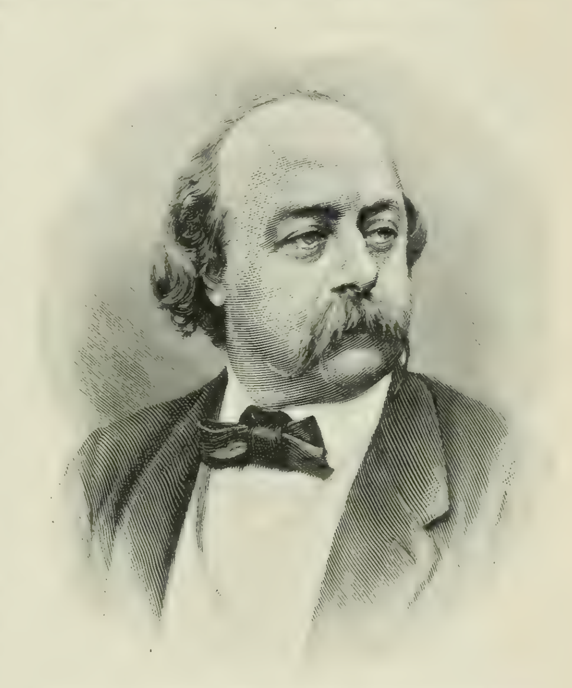
2. Der Roman.

Balzac hatte das aus dem romantischen Interesse an der Vergangenheit hervorgehende Bedürfnis der Wirklichkeitsdarstellung auf die Gegenwart angewendet und dadurch die Wirklichkeit ohne romantische Umhüllung, den „Naturalismus", in den Roman eingeführt. Das folgende Menschenalter sollte in der Erzählungslitteratur das Werk Balzacs vollenden und zum Abschluß bringen.

Gustave Flaubert (1821—80; s. die Abbildung, S. 675) lebte meist auf seiner Besitzung Croisset bei Rouen und widmete sich unermüdlicher, sich selbst nie genugthuender litterarischer Arbeit. Er hegte sein Leben lang eine starke Abneigung gegen den Philister und das Philisterhafte, obgleich seine eigenen Lebensgewohnheiten sehr bürgerlich korrekt waren. Er bewunderte Hugo und liebte das Fremdartige, Außergewöhnliche, Ausländische ebenso wie Gautier und Baudelaire. Auch verdankt er seine künstlerische Erziehung in erster Linie der Romantik. Besonders verwandte er, wie die zweite romantische Generation, ängstliche Sorgfalt auf die Durchfeilung seiner Werke, ja es beseelte ihn ein solcher Drang nach technischer Vollendung, daß ihm bisweilen schon die Wahl eines Adjektivs Angstschweiß ausgepreßt haben soll. Aber dieselbe peinliche Sorgfalt ließ er auch der anschaulichen Schilderung der Gegenstände selbst zu gute kommen. Sein Ehrgeiz ist die genaue Wiedergabe der Wirklichkeit, frei von aller Einmischung der eigenen Persönlichkeit. Er fordert, daß der Romandichter „impassible" (teilnahmlos) bleibe, daß Rührung, Anteilnahme und Mitleid aus den Dingen selbst hervorgehen, dem Leser nicht vom Erzähler aufgedrängt werden. Sein erster bedeutender Roman: „Madame Bovary" (1857),

ist eine Geschichte aus der Provinz, in der alltägliche Schicksale und Charaktere geschildert werden, Menschen, deren Idealismus in Empfindsamkeit und eitler Empfänglichkeit für die glänzende Außenseite eleganten Lebens aufgeht.

Ein anmutiges junges Mädchen, in dessen Köpfchen dank einer oberflächlichen und ungeeigneten Erziehung romantische Lebensanschauungen spuken, heiratet einen gutmütigen, aber gewöhnlichen Landarzt. Schon in dieser Ehe verwirklichen sich die Mädchenträume der jungen Frau nicht, aber sie wird auch das Opfer eines zweiten Irrtums, als die Einbildungen unbefriedigter Eitelkeit und die Gefühle eines genußleeren Daseins ihr als Drang zum Edlen und Schönen, als Sehnsucht nach der Poesie des Lebens erscheinen. Die Verirrungen wiederholen sich, bald kaum mehr als beglückende Selbsttäuschung, und schließlich sinkt der vermeintliche Aufschwung zu einem höheren Lebensglück zur gemeinen Wirklichkeit eines verfehlten Daseins herab, der das unglückliche Weib nur durch einen selbstgewählten Tod entfliehen kann.



Gustave Flaubert. Nach Photographie von Nadar in Paris.
Vgl. Text, S. 674.

Was in diesem Roman vorgeht, ist trübselig und alltäglich, die Personen selbst sind wenig anziehend, die Verwickelung ist ohne Spannung. Aber dennoch war dies Werk eine wichtige litterarische Erscheinung. Im einzelnen offenbart sich hier ein großartiges, Balzac übertreffendes künstlerisches Vermögen wahrheitsliebender und anschaulicher Darstellung, die „exactitude documentaire“, womit das Leben in des Dichters Heimatprovinz in seinen typischen Erscheinungen, in seiner kleinlichen und anspruchsvollen, stumpfsinnigen und rohen Alltäglichkeit geschildert wird. So wahr und richtig aber alle Einzelheiten gezeichnet sind, so gewiß ist anderseits das Gesamtbild doch nicht die zufällige Wirklichkeit, sondern es ist aus der Wirklichkeit herausgeschaffen als eine einheitliche, von einem Gedanken beherrschte Komposition. All das Detail von „urkundlicher Genauigkeit“ erklärt und erläutert doch nur die Geschicke und die Charakterentwickelung der Heldin, in deren Geschichte der Dichter den Grundgedanken seines Werkes — die lächerliche Hohlheit romantischer Lebensauffassung — schonungslos veranschaulicht hat. Flaubert hat seinem Prinzip gewissenhafter Genauigkeit nicht seine Kunst geopfert. Seine Darstellung ist weder trocken noch kalt wie bei Stendhal oder weitschweifig und in der Fülle der Einzelheiten erstickend wie bei Balzac, sondern farbenreich und plastisch und doch bestimmt und fein abgewogen, denn von Flaubert wird kein überflüssiger Ausdruck geduldet: wie er seine Personen nur mit solchen Zügen schildert, die wirklich sprechen und individualisieren, so ist er auch genau in seinen Schilderungen von Gegenständen und Landschaften. Flaubert meinte, es gäbe nur ein Wort, um eine Sache richtig zu bezeichnen; Synonyme waren für ihn nicht vorhanden. Er war aber nicht allein bestrebt, alles mit dem richtigen Wort genau zu bezeichnen, sondern er war auch ebenso ängstlich

besorgt um den Wohllaut und Tonfall der Sätze und Satzteile. So hat er den Ruf eines tadellosen Künstlers erlangt.

Keines der übrigen Werke Flauberts erreicht „Madame Bovary". Die „Empfindsame Erziehung" (l'Éducation sentimentale, 1866) ist die Geschichte eines mittelmäßigen jungen Mannes, der nach dem Aufschwung jugendlichen Strebens, das zu nichts führt, in dem moralischen Stumpfsinn des einförmigen bürgerlichen Lebens einer kleinen Stadt verkommt. Der Grundgedanke des Dichters ist wieder der Haß gegen Dummheit und philiströse Gemeinheit, aber es fehlt hier das Interesse, das „Madame Bovary" eine, wenn auch vulgäre, leidenschaftliche Bethätigung der Heldin verleiht.

Flaubert unternahm es ferner, seinen Wahrheitssinn und sein Schilderungstalent außerhalb der von ihm selbst beobachteten Alltäglichkeit zu bewähren. Ein gründliches und mühsam erworbenes Wissen bot hier der romantischen Phantasie des Dichters ein sprödes Material von fremdartigem Wesen dar. Der Roman „Salammbô" (1862), der in Karthago zur Zeit Hamilkars, des Vaters von Hannibal, spielt, ist nur die archäologisch getreue Wiedergabe von Sitten und Vorgängen aus dem grauen Altertum, denn die Teilnahme für die Handlung und für die Personen tritt ganz zurück gegen das malerische Interesse an der äußeren Erscheinung dieser Menschen und an der Umgebung, in der sich ihr Leben bewegt. Wenn das Ganze, trotz des mühevollen Strebens nach archäologischer Treue, doch nur den Wert eines prächtigen Phantasiegemäldes haben dürfte und an Chateaubriands „Märtyrer" erinnert, so erklärt sich das aus der Notwendigkeit, die lückenhafte historische Kenntnis durch Entlehnungen aus verwandten nationalen und geschichtlichen Gebieten zu ergänzen und mit selbständiger Phantasie Spuren thatsächlicher Überlieferung weiter zu verfolgen. Das Scheußliche und Aufregende hat übrigens hier auch für Flaubert dieselbe Anziehungskraft wie für manchen Romantiker.

Eine mit realistischem Detail ausgestattete Vision auf afrikanischem Boden ist das religionsgeschichtliche Phantasiebild „Die Versuchung des heiligen Antonius" (la Tentation de Saint-Antoine, 1874) und trotz aller Kraft und Farbe von geringer litterarischer Bedeutung.

Flaubert läßt an dem Auge des träumenden, von Zweifeln geplagten Einsiedlers die verschiedenen Religionen in einer bunten Reihe von Kulturzustandsbildern vorüberziehen. Zuletzt wird es wieder Tag, und „goldene Wolken öffnen den Himmel, indem sie sich aufrollen in weiten Falten. Ganz in der Mitte und in der Sonnenscheibe selber strahlt das Antlitz Jesu Christi. Antonius macht das Zeichen des Kreuzes und beginnt wieder zu beten". „Das ist der Weisheit letzter Schluß: ohne Kirche, ohne Formen und Formeln keine Religion, entweder dies oder nichts." (Hillebrand.)

Die letzten Werke, die Flaubert selbst herausgegeben hat (1877), sind drei Erzählungen: „Ein einfältiges Herz" (Un cœur simple), die „Legende von dem heiligen Julian, dem Gastfreundlichen" (la Légende de Saint-Julien l'Hospitalier) und „Hérodias". „Sankt Julian" ist eine anmutige, geistreich erzählte Legende, das „Einfältige Herz" die Geschichte einer Dienstmagd in der Provinz, einer geistig Armen, die nur lieben und sich aufopfern kann. In „Herodias" endlich äußert sich wieder des Dichters romantische Vorliebe für das Fremdartige des morgenländischen Altertums.

Kurz nach dem Erscheinen der „Madame Bovary" hatte es eine Zeitlang den Anschein, als ob nicht Flaubert, sondern Ernest Feydeau (1821—73) der erfolgreichste Vollender der realistischen Kunst auf dem Gebiete des Romans werden sollte. Seine „Fanny" (1858) erregte ungemeines Aufsehen und wurde von Kritikern wie Saint-Beuve und Jules Janin als Meisterwerk gepriesen. Bald aber wurde es klar, daß Feydeau nur ein sensationslüsterner Schriftsteller war, der durch die genaueste Darstellung sittlicher Verirrungen verderblich wirkte.

Die Brüder Edmond (1822—98) und Jules de Goncourt (1830—70) beanspruchten dann für sich den Ruhm, den Naturalismus erfunden zu haben, denn Flaubert selbst wehrte sich dagegen. Ihr erster erwähnenswerter Roman, „Renée Mauperin“, erschien 1864, darauf folgten „Germinie Lacerteux“ (1865), „Manette Salomon“ (1867), „Madame Gervaisais“ (1869) und nach dem Tode des jüngeren Bruders von Edmond allein „la Fille Elisa“ (1878) und „Die Brüder Zemganno“ (les Frères Zemganno, 1879), ein Denkmal rührender Bruderliebe.

„Renée Mauperin“, eine psychologische Analyse der damaligen gebildeten Jugend, angestellt „mit so wenig Phantasie wie möglich“, bezeichnete noch nicht die Höhe der neuen Kunst. Diese Offenbarung erfolgte erst in „Germinie Lacerteux“. Das Programm der hier zuerst praktisch erprobten Kunst enthält die Vorrede des Romans. Die Hauptsache besteht darin, daß die Brüder in dem Jahrhundert des allgemeinen Stimmrechts das Recht der sogenannten „niederen Klassen“ auf Berücksichtigung im Roman vertreten. „Der Roman erweitert und vergrößert sich, er beginnt die große, ernste, leidenschaftliche, lebendige Form der litterarischen Studie und der soziologischen Untersuchung anzunehmen, er wird durch die Analyse und genaue Erforschung die moralische Geschichte der Zeitgenossen, er hat die Arbeiten und Pflichten der Wissenschaft auf sich genommen.“

Schon hier werden mit vollem Munde die Schlagworte der „naturalistischen Lehre“ verkündet: die Kunst soll mit Wahrheit und rücksichtsloser Freiheit der Moral der Menschlichkeit dienen. Aus einem edlen, sittlichen und wissenschaftlichen Streben, das die litterarische Kunst auf die Höhe der Menschlichkeit erhebt, wird eine Thatsache erklärt und mit einem moralischen Glorienschein umgeben, die durchaus nicht das Werk eines machtvollen inneren sittlichen Dranges ist. Denn soweit diese Bewegung nicht herbeigeführt worden ist durch das litterarische Wirken eminent begabter und charaktervoller Schriftsteller, wie Balzacs und Flauberts, ging sie hervor aus den Bemühungen, auf einem schon fast ganz ausgebeuteten Gebiete Neues und Wirkungsvolles zu schaffen durch Anwendung eines neuen Verfahrens und Heranziehung von Stoffen, die man aus irgendwelchen berechtigten oder unberechtigten Gründen prinzipiell oder praktisch in der besseren Litteratur von der Behandlung ausgeschlossen hatte. Wissenschaft, Humanität, Moralität und Wahrheit waren echt moderne Schlagworte von schönem Klange, aber sie verschleierten nur, was im Grunde nichts als die Ausbeutung und Übertreibung eines künstlerischen Verfahrens war, um einen schon überreizten Geschmack durch neue, stärkere Reizmittel zufrieden zu stellen. Der Künstler hat das Recht, seinen Vorwurf selbst zu wählen und seine schöpferische Begabung an dem Stoffe zu versuchen, an dem er seine Meisterschaft bewährt. Aber weil er aus unedlem und sprödem Material ein Kunstwerk geschaffen hat, ist sein moralisches Verdienst noch nicht größer. Wer den Lebenslauf eines durch die Trunksucht verkommenen Arbeiters oder einer Straßendirne schildert, erweitert freilich das Gebiet des Romans, aber er drückt diesem doch nicht erst das Zeichen einer höheren sittlichen Bestimmung auf, indem er den alten Gemeinplatz verwirklicht: um das Laster hassenswert zu machen, muß man zeigen, was es ist, muß man es in seiner Häßlichkeit bloßstellen. Die hochgespannte Selbstzufriedenheit, deren künstlerische Weisheit den Genießenden in die Krankenstuben und an die Orte menschlicher Fäulnis führt, um sein Gewissen durch ästhetische Folterqualen zu erschüttern und zu rühren, thut sich viel auf eine Kunstlehre zu gute, deren Grundgedanke sich vielleicht gegen das gemißbrauchte Schlagwort „die Kunst um der Kunst willen“ richtet.

„Germinie Lacerteux“ und „Renée Mauperin“ weisen die drei wichtigen Kennzeichen des Naturalismus auf: den Gebrauch der „Urkunde“, nämlich des Notizbuches, in das man seine Beobachtungen nach dem Leben eingetragen hat, den wissenschaftlichen Dilettantismus in Form von pathologischen Studien und endlich — das gilt besonders für „Germinie Lacerteux“ —

die häßliche Vulgarität, die die Wirklichkeit da am kräftigsten ausgedrückt findet, wo sich am meisten Roheit, Gemeinheit und plumpe Verworfenheit zusammenfinden. Am originellsten sind die Goncourt in ihrem Stil: sie gelten als Schöpfer des style impressioniste. Diese Schreibweise opfert die Grammatik dem „Eindruck" und stellt gern solche Wörter und Wendungen nebeneinander oder verbindet sie durch Punkte, die „Sensationen" hervorrufen. Alle farblosen, nur überleitenden Wörter, die die frühere Regelmäßigkeit des grammatischen Satzbaues forderte, werden unterdrückt, nach Möglichkeit wird ausgeschieden, was nur der Satzfügung und dem Ausdruck der Beziehungen dient.



Emile Zola. Nach Photographie von Petit in Paris.

Mit größerem Rechte als die Brüder Goncourt wird Emile Zola (geboren 1840; s. die nebenstehende Abbildung) der Meister der naturalistischen Schule genannt. Die Formeln haben jene freilich schon vor ihm verkündet, aber Zola erst hat ihnen eine ausführlichere Begründung und eine wirksamere Anwendung verliehen. Seine Lebensansicht ist ebenso pessimistisch wie die der meisten übrigen Schriftsteller seiner Zeit, sobald sie sich von dem Glauben der Kirche getrennt haben. Auch er will seine Werke auf wissenschaftlicher Grundlage aufbauen.

Zola verlebte seine erste Jugend im Süden Frankreichs, besuchte seit 1858 das Lyceum Saint-Louis in Paris und trat dann, um den Buchhandel zu erlernen, in das berühmte Verlagshaus Hachette ein. Er versuchte sich schon während dieser Jahre als Schriftsteller, indem er Kritiken für Zeitschriften schrieb und einige Beachtung mit seinen „Contes à Ninon" (Geschichten für Ninon, 1864) und der „Confession de Claude" (Beichte Claudes, 1865) fand. Aber erst von „Thérèse Raquin" (1867) an ergriff ihn der Ehrgeiz, eine bestimmte litterarische Theorie in seinen Werken zu verwirklichen. Wohl nicht unbeeinflußt von Taines Ästhetik, suchte er jedesmal ein bestimmtes Gebiet von Zuständen und Erscheinungen des modernen französischen Lebens darzustellen auf Grund einer Fülle von genauen Einzelbeobachtungen und gut verbürgten Thatsachen aus demselben Lebenskreise, dessen wahrheits- und naturgetreue Wiedergabe durch die experimentelle Synthese des Romans geschehen sollte. Für dieses Verfahren waren nicht bloß die Fingerzeige, sondern auch schon die Vorbilder gegeben. In der Ausführung hing natürlich viel von den künstlerischen

Neigungen und Anlagen des Schriftstellers ab. Von größter Wichtigkeit war auch seine Lebensauffassung. Zola bekennt sich zu dem Pessimismus seiner Zeit, er weiß, die Summe der Unlust ist größer als die der Lust, die Schlechtigkeit größer und stärker als die Güte, die Natur eher unbarmherzig als wohlthätig. Er sieht nur Elend und Eigennutz, moralisch und physisch Kranke und Krüppel. Zu der naturalistischen Methode, die Zola vorgefunden, aber weiter ausgebildet hat, und der pessimistischen Lebensweisheit, die seine Stoffwahl mit bestimmt, kommt noch das neue „wissenschaftliche" Prinzip der Vererbung und gewisse pathologische Vorstellungen. Zola hat naturwissenschaftliche und medizinische Werke gelesen. Claude Bernard (1813—78), der berühmte Verfasser der „Introduction à l'étude de la Médecine expérimentale" (Einführung in das Studium der Experimentalmedizin, 1865) hat sein Denken stark beeinflußt. Die Idee der Vererbung und der pathologischen Bedingtheit des menschlichen Handelns hat sich in seiner Einbildungskraft eingenistet und ist ein Bestandteil seiner poetischen Konzeption geworden; er gibt ihr in seinem Schaffen einen weiten Spielraum. Aber als Franzose entzieht er sich auch nicht der seinen Landsleuten so tief eingewurzelten Neigung, die verwirrende Vielheit und Kompliziertheit der Lebenserscheinungen nach einer leitenden Idee zu ordnen. Ist doch diese einseitige Beschränkung oft eine Stärke, auf der die machtvolle Wirkung des Kunstwerkes beruht, denn in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister! Die französische Litteratur ist gerade dadurch eine Weltmacht geworden, daß ihre Vertreter es verstanden haben, große leitende Ideen klar zu erfassen, folgerichtig durchzuführen und ihnen die reizvolle Gestalt überraschend einleuchtender Wahrheit zu verleihen. Auch Zola hat sein Prinzip. Aber er ist ebenso wie Taine ein Kopf von produktiver Imagination, die durch den Anblick des Stofflichen in eine erregte, sich selbst fieberisch steigernde Thätigkeit gesetzt wird. Diese Phantasie hat auch eine bestimmte Richtung auf das Malerische und Plastische. Ist es ein Zufall, daß unter allen Völkern Europas das moderne Frankreich die größten Koloristen und Bildhauer hervorgebracht hat? Zola verfällt dabei nur oft in denselben Irrtum wie sein Vorgänger Balzac: er glaubt durch Fülle und Reichtum und umständliche Genauigkeit die Gegenstände greifbar anschaulich zu machen. In manchen Fällen mag ja die Fülle allerdings eine starke Wirkung hervorbringen, oft aber zerstreut und ermüdet sie, und was ein anderer mit ein paar thatsächlichen Angaben und Vergleichen und bildlichen Wendungen erreicht, bleibt dem mühsamen Beschreiber, der in seinem Stoffe untergeht, versagt.

Die Gesamtheit seiner litterarischen Überzeugungen hat Zola erst dann im Zusammenhang vorgetragen, als schon einige seiner bedeutendsten Werke erschienen waren. Sie sind im „Roman expérimental" (1880) und in den „Documents littéraires" (1881) niedergelegt, nachdem er früher in den kritischen Aufsätzen, denen er den eigenartigen Titel „Mes Haines" (Was ich hasse, 1866) gab, in der scharfen Kritik seiner Vorgänger und Zeitgenossen und auch sonst gelegentlich seinen Standpunkt bezeichnet hatte.

„Madeleine Férat" (1869), eine Studie über den verhängnisvollen Einfluß der ererbten Anlagen, ist eine Art Vorspiel zu dem unmittelbar folgenden Schaffen des Schriftstellers. Zolas Hauptwerk ist die Romanfolge der „Rougon Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire" (Rougon Macquart, natürliche und soziale Geschichte einer Familie unter dem zweiten Kaiserreich). An der Spitze des ersten Bandes dieser Sammlung standen die Worte:

„Ich will darlegen, wie sich eine Familie verhält, die sich auf eine kleine Gruppe von Geschöpfen, zehn bis zwanzig Individuen, vermehrt, die auf den ersten Anblick wesentlich verschieden voneinander erscheinen, deren enge Verwandtschaft miteinander aber die genaue Untersuchung nachweist. Die

Erblichkeit hat ihre Gesetze wie die Schwerkraft. Ich werde versuchen, den Faden aufzufinden und zu verfolgen, der mathematisch von einem Menschen zum anderen führt, indem ich die doppelte Frage der Einwirkung der Temperamente und der Umgebungen (milieux) löse."

Diese neue, auf wissenschaftlichen Gesetzen beruhende „menschliche Komödie", die man auch die „Komödie der Bestie" nennen konnte, umfaßt folgende Romane: „la Fortune des Rougon" (Das Vermögen der Rougon: das bürgerliche Leben in der Provinz, 1871), „le ventre de Paris" (Der Bauch von Paris: das Leben in der Welt der Pariser Markthalle, 1873), „la Conquête de Plassans" und „la Faute de l'abbé Mouret" (Die Eroberung von Plassans und Der Fehltritt des Abbé Mouret: die geistliche Welt, 1874 und 1875), „Son Excellence Eugène Rougon" (Seine Exz. Eugène Rougon: die höhere politische Gesellschaft, 1876), „la Curée" (Die Beuteteilung: die Welt der Geschäftsleute, 1871), „l'Assommoir" (Der Totschläger: der Pariser Arbeiter, 1877), „Une Page d'amour" (Eine Seite Liebe), „la Joie de vivre" (Die Freude, zu leben) und „Nana" (die Kokottenwirtschaft, 1880), „Pot-Bouille" (Die Küche: das Pariser Bürgertum, 1882), „Au bonheur des Dames" (Zum Glück der Damen: die großen Magazine, 1883), „Germinal" (Das Leben der Bergarbeiter, 1884), „l'Oeuvre" (Das Werk: die Künstler, 1886), „la Terre" (Das Land: die Bauern, 1887), „la Bête humaine" (Die beseelte Bestie: das Eisenbahnwesen, 1890), „le Rêve" (Der Traum, 1888) und „l'Argent" (Das Geld: die Börse, 1891), „la Débâcle" (Der Zusammenbruch: das Heer und der Zusammensturz des Kaiserreichs, 1892), „le Docteur Pascal" (Doktor Pascal: der Naturforscher, 1898). Die späteren Romane („Lourdes", „Rome" und „Paris") gehören einer anderen Folge („les Trois Villes", Die drei Städte) an; sie beweisen in ihrer schwerfälligen Einförmigkeit einen Niedergang von Zolas Schaffenskraft, „Paris" und des Dichters letzter Roman: „Fécondité" (Fruchtbarkeit, 1899) aber gleichzeitig einen moralischen Aufschwung durch den zuversichtlichen Glauben an die geistig und körperlich rettende Macht des intelligenten Willens und der selbstverleugnenden freudigen Arbeit.

Victor Hugo fand die Perle im Schmutz, die moralische und physische Reinheit, Edelmut und Aufopferung unter Bettlern und Landstreichern, Zola ist der Romantiker des Schmutzes, der nach der anderen Seite hin übertreibt, in der Darstellung der Roheit und der Gemeinheit. Sein Pessimismus und seine Wissenschaftlichkeit dienen einer persönlichen Begabung für die Schilderung erbärmlicher Vorgänge und Menschen und steigern unter dem Vorwand, daß hierdurch eine sittliche und wissenschaftliche Forderung erfüllt werde, die dem Dichter eigene Lust an der Darstellung physischer und moralischer Häßlichkeit. Daher erscheint in seinen Romanen gesundes und reines Empfinden und Handeln immer nur wie ein kurzer Lichtblick und selten ohne unreine Beimischungen („Docteur Pascal", „Rome"). Thatsache aber ist es, daß gerade die Romane, in denen er in dieser Hinsicht an brutaler Gemeinheit am meisten geleistet hat, die größte Verbreitung gefunden haben: „Nana" und „la Terre".

Aber Zola gibt doch zugleich in seinen Werken der positivistischen und pessimistischen Zeitstimmung den kräftigsten und in seiner naiven Beschränktheit rücksichtslosesten Ausdruck unter allen Schriftstellern, die neben ihm für die Unterhaltung geschrieben haben. Die Stimmung, die nach dem Sturz des Kaiserreiches, nach den Erfahrungen von 1870 und 1871 in Frankreich vorherrschte, mag die Nation auch empfänglich gemacht haben für das scharfe Gericht, das Zola in seinen „Rougon-Macquart" über die Gesellschaft des zweiten Kaiserreichs gehalten hat.

Es liegt auf der Hand, daß Zolas Theorie des wissenschaftlichen Romans falsch ist. Bei einer naturwissenschaftlichen Untersuchung ist der Gegenstand gegeben, und die Untersuchung

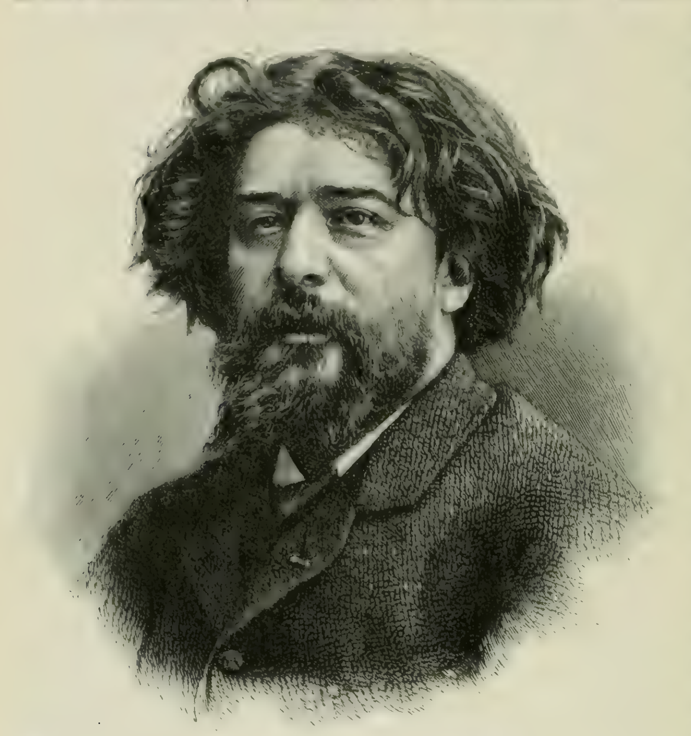
geht von bestimmten, sich immer wiederholenden Erfahrungen aus. Der Schriftsteller dagegen schafft sich sein Objekt selber: es ist das Geschöpf seiner Einbildungskraft, an dem er sein vermeintlich wissenschaftliches Gesetz zur Anwendung bringt. Und dieses Gesetz ist doch nur eine durch mancherlei Erfahrungen bestätigte Wahrnehmung. Die Vererbung, eine Thatsache, deren Wesen von der „experimentierenden Wissenschaft" selbst nicht aufgehellt werden kann, vermag kein leitendes Gesetz für den mit seiner Einbildungskraft schaffenden Künstler zu sein. Die „Naturgeschichte einer Familie unter dem zweiten Kaiserreich" lehrt in der That nichts über die Vererbung, und Zola selbst verliert auch, nicht zum Nachteil seiner Werke, den wissenschaftlichen Faden oft aus der Hand. Anstatt der durch Vererbung bestimmten und zur Entwickelung kommenden Anlage seiner Individuen treten andere, allgemeinere technische Spezialitäten in den Vordergrund: der Eisenbahndienst in „la Bête humaine", das Bergwerkswesen in „Germinal", das Finanzwesen in „l'Argent". Was Zolas Charakteren fehlt, ist innere Individualität. Sie haben keine geistige Physiognomie, die sich verändert, die beeinflußt wird durch die Umstände, wie es im wirklichen Leben geschieht, sondern seine Gestalten sind möglichst vereinfacht, gewissermaßen in einer Haltung erstarrt oder in einer Richtung fortgetrieben; von einer inneren Motivierung ihres Handelns findet sich kaum eine Spur. Die Personen der „Rougon-Macquart" sind eben nicht wirkliche Menschen, die mit Selbstbewußtsein handeln, sondern es sind Typen ganzer Klassen der Gesellschaft, konstruiert auf Grund vieler Einzelbeobachtungen. Das mag seine künstlerische Berechtigung haben, kann aber nicht als eine Wiedergabe des wirklichen Lebens betrachtet werden. Man könnte das Verfahren romantisch nennen, das ein Einzelwesen zum Typus verallgemeinert, und Zola wendet es auch auf die Dinge und die „milieux" an. Auch diese werden zu Symbolen umgebildet, gleichsam zu beseelten Wesen, die auf die Personen bestimmend wirken, wie im „Abbé Mouret" der phantastische Garten (Paradou), im „Assommoir" der Destillierkolben des Père Colombe, in „la Terre" der Grund und Boden, in der „Bête humaine" die „Luise", eine mit vollem Dampf dahinrasende Lokomotive, die plötzlich verrückt geworden ist.

Ein hervortretender äußerlicher Zug verleiht den Gestalten Zolas ihre feststehende Physiognomie, die der Dichter wie eine Art Leitmotiv zu wiederholen liebt. Auch entspricht in der Regel ein kräftiger Charakter einem gesunden, robusten Körper, eine schwächliche Seele einem zarten Leibe. Am erfolgreichsten ist Zola in der Zeichnung brutaler Naturen. So einförmig aber seine einzelnen Gestalten sind, um so genialer stellt er die Bewegung der Massen dar und die Ausbrüche instinktiver Leidenschaft. Hier bewährt sich sein großes Talent für die Veranschaulichung der Größe und Gewalt einer gleichsam mechanisch in Bewegung gesetzten Materie. „Germinal" schildert einen Arbeiterausstand, das Elend und Laster in den Bergwerksdistrikten. Er ist unter den sozialen Romanen seit Hugos „Misérables" das stärkste Werk dieser Gattung. Eine künstlerische Fähigkeit, die thatsächlichen Erscheinungen des Lebens wiederzugeben, wirkt hier mit zwingender Kraft auf Gemüt und Einbildung, auch hier übt der geschilderte Gegenstand durch greifbare Fülle und kompakte Reichhaltigkeit eine erdrückende Massenwirkung aus. Dasselbe Verfahren vergegenwärtigt uns die Schilderung des Gartens in „Abbé Mouret" oder die Beschreibung eines Fleischerladens im „Ventre de Paris". Nicht immer freilich ist hierin der Dichter glücklich, er schleppt in seiner wissenschaftlichen Gründlichkeit etwas wie eine Kugel am Bein: den Mißbrauch des technischen Wörterbuches.

Zola ist kein Stilkünstler wie Flaubert. Seine kraftvolle Sprache ist — eine Folge seines ganzen Verfahrens — einförmig, schwer und unpersönlich. Sie steht in ihrer Gegenständlichkeit

vielleicht der Sprache Taines am nächsten. Auch bei Zola macht sich in sprachlicher Beziehung wie bei Victor Hugo und Balzac ein Hang zur Übertreibung, eine gewisse Unfähigkeit des Maßhaltens und Abwägens bemerklich. Seine glänzenden, reichen Beschreibungen finden ihresgleichen höchstens bei Victor Hugo. Es ist dasselbe Verfahren, das dieser schon in „Notre Dame" durchgeführt hatte.

Alphonse Daudet aus Nîmes (1840—98; s. die untenstehende Abbildung) ist der hervorragendste unter den Zola gleichalterigen Schriftstellern. Die Einwirkung Zolas und der Brüder Goncourt in seinen Werken ist unverkennbar. Aber er blieb doch ein selbständiges dichterisches Talent und verstand es, sich seine frische, geschmeidige und liebenswürdige Eigenart zu bewahren. Er war gezwungen worden, seine Absicht, Gymnasiallehrer zu werden, aufzugeben, und versuchte in Paris als Schriftsteller sein Glück. Seine hübschen Verse („les Amoureuses", Die Liebenden, 1858) und einige andere Arbeiten fanden wenig Beachtung, aber als Sekretär des Herzogs von Morny, der Daudets Begabung erkannt hatte, bot sich ihm seit 1861 eine gute Gelegenheit, frei von Sorgen das Leben der Pariser Gesellschaft kennen zu lernen und durch Studienreisen nach Italien, Ägypten und dem Orient seine Menschen- und Weltkenntnis zu erweitern. In der Erzählung „le Petit Chose, histoire d'un enfant" (Der kleine Dingsda, Geschichte eines Kindes, 1868) offenbarte sich schon die Eigenart des Schriftstellers: die Fähigkeit, wechselnde Eindrücke und Stimmungen lebendig wiederzugeben, und ein drolliger Humor, mit dem sich eine wehmütig mitfühlende Ironie verbindet. Die folgenden Werke: „Lettres de mon moulin" (Briefe aus meiner Mühle, 1869), eine Reihe von Skizzen aus dem südfranzösischen Volksleben, Stimmungsbildern, drolligen Erzählungen und märchenhaften Geschichten von großer Anmut der Sprache und graziöser Schelmerei, ferner die harmlos-lustige Verspottung eines zum Größenwahn neigenden Zuges im südfranzösischen Volkscharakter im Gewande einer Abenteuergeschichte („les Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon", Die wundersamen Abenteuer Tartarins aus Tarascon, 1872) sowie die Novellensammlung „Montagsgeschichten" (Contes du Lundi, 1875) hätten genügt, um Daudet den Ruhm eines gemütvollen Erzählers, scharfen Beobachters und feinen Stilisten zu verschaffen. Aber diese



Alphonse Daudet. Nach Photographie von Bacan Sohn (E. Gaudins Nachfolger) in Paris.

Schriften bewiesen auch, daß Daudet in sich Eigenschaften vereinigte, die in der französischen Litteratur sonst selten bei einander anzutreffen sind: Geist (esprit) und Humor. Der scharfe französische Witz liebt die reinliche Scheidung, er hebt die Gegensätze hervor, anstatt sie zu verwischen: er stellt nicht den gemischten Eindruck dar, den die thatsächliche Verbindung des Rührenden und Komischen hervorruft. Daudet ist wie Coppée dieser Mischung, der vollständigen „Impression", fähig. Vor allem bewies er das in dem Roman, der ihn mit einem Schlage zu einer europäischen Berühmtheit und zu dem in Deutschland beliebtesten französischen Dichter der Gegenwart machte: „Fromont jeune et Risler aîné" (Fromont junior und Risler senior, 1876). Vielleicht ist dieser Roman die vollendetste dichterische Verwirklichung des Realismus, den man von der epischen Darstellungskunst forderte. Denn Daudet ist es nicht bloß gelungen, selbsterlebte Beobachtung und Erfahrung in künstlerischer Gegenständlichkeit schöpferisch zu gestalten und aus der eigenen Seele mit dem Hauch persönlichen Empfindens zu erfüllen, sondern er hat es auch verstanden, die lebendige Anschauung der Dinge zu vermitteln. Der Gegenstand, der ihn zuerst anzog, war die Welt, in der er selbst atmete: das Leben der Bürger und der Arbeiter.

In „Fromont jeune et Risler aîné" richtet ein treuloses und oberflächliches junges Weib durch ihren Leichtsinn und ihre Genußsucht das Glück und den durch ehrenhafte Arbeit begründeten Wohlstand eines geachteten bürgerlichen Hauses zu Grunde. Mit bitterem Humor durchgeführt ist die Schilderung des verunglückten, selbstgefälligen und nichtsthuerischen Schauspielers (Delobelle), den Frau und Tochter mit ihrer Hände Arbeit erhalten.

Auch „Jack" (1877), die Leidensgeschichte eines Arbeiters, der „Nabab" (1877), die Schilderung des Lebens und Ausganges eines großen Spekulanten des zweiten Kaiserreichs, die „Könige in der Verbannung" (les Rois en exil, 1879), die Geschichte eines jämmerlichen Prätendenten, der als leichtsinniger Pariser Lebemann seine edle, aufopfernde Gattin elend macht und durch seine eigene Nichtswürdigkeit seine politischen Ansprüche verscherzt, endlich die späteren Romane „Die Evangelistin" (l'Evangeliste, 1883), „Sapho" (1884) und „Der Unsterbliche" (l'Immortel, 1888) schildern vornehmlich „Pariser Sitten": die Leichtfertigkeit und Gewissenlosigkeit in vornehmeren und bürgerlichen Kreisen, verfehltes Streben, Mangel und Elend bei den Ärmeren, und fast überall scheint der bittere Humor des Sittenpredigers nur die trostlose Erfahrung gemacht zu haben, daß die Treuen und sittlich Starken fruchtlos ihre Kräfte im Kampfe mit haltloser Schwäche, Genußsucht und Eigennutz verzehren. Daudet besitzt auch Verständnis für das bescheidene Glück, das ein freudiger und rechtschaffener Sinn in beschränkten Verhältnissen zu finden vermag, aber solche Lichtblicke, die an den lebensfreudigen Humor von Dickens gemahnen, sind doch selten. Seine natürliche heitere Laune entfaltet Daudet fern von dem Egoismus und dem Elend der großen Stadt vor allem in seinen reizenden Skizzen, Märchen und Geschichtchen aus der Heimat („Briefe aus meiner Mühle"), und wenn er scherzhaft übertrieben südfranzösische Gestalten und Lebenserscheinungen in „Tartarin von Tarascon" und „Tartarin in den Alpen" (Tartarin sur les Alpes, 1885) schildert. Den Gegensatz zwischen Nord und Süd hat er mit weniger Frohsinn und mehr Realismus in „Numa Roumestan" (1881) dargestellt.

Daudet war ein Meister stimmungsvoller Schilderung des Landschaftlichen, aber wenn er in seinen Romanen nie vergißt, in welcher Umgebung seine Gestalten sich befinden, so ist die Beschreibung bei ihm kein totes Beiwerk, sondern sie steht stets in engster Beziehung zu dem Denken und Fühlen der Personen und zu ihren Handlungen. Wie Dickens, so verstand auch er es, oft durch einen einzelnen Zug, durch eine scheinbar gelegentliche Äußerung den ganzen Menschen zu charakterisieren, wenn er z. B. Delobelle bei dem Begräbnis seines einzigen Kindes unter

Thränen zu einem Freunde sagen läßt: „Hast du's bemerkt?“ — „Was?“ — „Zwei herrschaftliche Kutschen!“ Leider war Daudet auch darin „Impressionist“, daß er in der Ausübung seines Rechtes, die Menschen seiner Zeit zu schildern, sich auf bestimmte Persönlichkeiten und Vorgänge bezog. Im „Nabab“ hat man im Herzog von Mora den Herzog von Morny, der eine Zeitlang erster Minister Napoleons III. war, erkannt, auch für Jansoulet, den Nabab, gab es ein Urbild; Numa ist als Porträt Gambettas bezeichnet worden, und selbst in den „Königen in der Verbannung“ werden bekannte Vorgänge der Pariser höheren Gesellschaft verwertet. Geradezu den Eindruck einer persönlichen Satire macht der „Unsterbliche“, in dem Daudet die gelehrte Welt der Universität und der Akademie als eine Gesellschaft von Idioten, niedrigen Intriganten und aufgeblasenen Pedanten schildert. Am stärksten „naturalistisch“ ist von Daudets Romanen „Sapho“.

Zu den bedeutendsten jüngeren Schriftstellern gehört wegen seines gemütvollen Realismus, seiner Fähigkeit der empfindungsvollen Aufnahme und Wiedergabe aller äußeren Eindrücke der unter dem Schriftstellernamen Pierre Loti bekannte Julien Viaud (geb. 1850). Von Beruf Seemann — er erhielt 1898 als Kapitän zur See seinen Abschied — hat er die einsame Größe des unendlichen Meeres, die malerische Wirkung der Vegetation und der Landschaften fremder Zonen empfunden und die Sitten wilder und halbwilder Völker kennen gelernt, daneben aber unter seinen Untergebenen auch Menschen, bei denen sich, wenn der Zwang der militärischen Zucht aufgehoben war, die „unverfälschte“ Natur Bahn brach. Ein träumendes, schon bei leiser Berührung von außen in Schwingungen geratendes Dichtergemüt ergab sich in dem einförmigen Seemannsleben einem starken Hang zu wehmütiger Lebensbetrachtung. Vor der Öffentlichkeit ist Loti erst spät als Dichter aufgetreten, aber dann, als eine Laune ihn zur Feder greifen ließ, offenbarte er sich in der nuancenreichen Wiedergabe persönlicher, überraschender, wechselnder und flüchtiger Eindrücke und Stimmungen als ein großes Talent. Wie Bernardin de Saint-Pierre, wie Chateaubriand führt die malerische Erscheinung fremdartiger und entlegener Landschaften Loti zum „exotischen“ Roman: so erschließt er dem Realismus neue Gebiete. Alle seine Romane: „Aziyadé“ (1879), „Die Heirat Lotis“ (le Mariage de Loti, 1882), „Mein Bruder Yves (Mon frère Yves, 1883), „Der Islandsfischer“ (le Pêcheur d'Islande, 1881), „Madame Chrysanthème“ (1887) sind malende Poesie, die aus der Natur des Meeres und der Landschaft zu den Seelenkräften der Einbildungskraft und des menschlichen Gemütes spricht. Die poetischen Schilderungen Lotis umfassen ein großes Gebiet, den blendenden Sand der Sonnenländer, die Korallengestade der Südseeinseln, die Städte und Bauwerke des Morgenlandes und Japans, die bretonische Heimat und die Küsten des nördlichen Meeres. Wie Loti als lyrischer Naturdichter den innigen Beziehungen, die zwischen dem Menschen und der Natur bestehen, nachspürt und dem subjektiven Pathos, das durch den Reiz, die Schönheit, die Größe oder Furchtbarkeit der Naturerscheinungen hervorgerufen wird, Ausdruck gibt, so stehen auch die Helden seiner höchst einfachen Geschichten mit dem unbelebten, aber durch das menschliche Empfinden beseelten Sein ihrer Umgebung in engster Verbindung. Denn die Menschen Lotis sind, soweit er nicht selbst in der Handlung erscheint, Naturkinder, Soldaten, Matrosen, Fischer, die weiblichen Figuren ohne eigenen Willen, Geschöpfe einer fremden Kultur. In „Bruder Yves“, im „Islandsfischer“ bildet das Meer in seiner wandelbaren Gestalt die Hauptperson, im „Roman eines Spahi“ (le Roman d'un Spahi, 1881) die Wüste. Daß die Umgebung und die äußeren Gegenstände die menschlichen Wesen in der Darstellung völlig in den Hintergrund drängen, ja geradezu aufsaugen können, bemerkten wir ja schon bei Victor Hugo und Zola. Der subjektive Charakter der Dichtung Lotis zeigt sich in der Komposition seiner Werke:

es sind Skizzen, Tagebuchblätter, die lose aneinander gereiht werden, Träume und poetisch wiedergegebene Sinneseindrücke.

Lotis Grundstimmung ist ein müdes Gefühl der Vergänglichkeit alles Irdischen, die mitleidige Trauer darüber, daß selbst der schönste Traum des Lebens so schnell zerrinnt. Und wie Daudet unterscheidet sich Loti von Zola durch sein Mitleid für die Geringen, Einfältigen, Demütigen und den liebevollen Anteil für das Leiden der Menschen, für alles, was hienieden von einem unerbittlichen Schicksal zermalmt wird.

Während in der Romandichtung des zweiten Kaiserreichs und der folgenden Jahrzehnte der Naturalismus die rücksichtslose Darstellung und pessimistische Beurteilung der Wirklichkeit als eine sittliche Forderung wissenschaftlicher Wahrheitsliebe durchführte, gab es doch auch glänzende Erzähler, die es nach dem Vorbilde der George Sand gerade als eine Aufgabe der Poesie der Lebenserfahrungen ansahen, zwischen der alltäglichen Wirklichkeit und den idealen Forderungen des Gemütes, seinem ungestillten Verlangen nach schöner Illusion, einen Ausgleich zu finden. „Moralisten" sind diese Schriftsteller auch, aber nicht Sittenrichter, sondern Prediger guter Sitten. Jules Sandeau (1811—83) verspottet in seinen gemütvollen Sittenromanen („Sacs et parchemins", Geld und Adel, 1848; „Maison de Penarvan", Das Haus Penarvan, 1858) mit bürgerlichem Liberalismus die hohlen Ansprüche des Adels und verteidigt die ehrliche Arbeit gegen lasterhafte Großsprecher, die sich eine gesellschaftliche Bedeutung anmaßen („Madeleine", 1848).

Auch Octave Feuillet (1821—91) ist zugleich ein phantasievoller Erzähler und ein Freund geistreicher Erörterung subtiler moralischer Fragen. Am reinsten ausgesprochen ist die „idealisierende" Darstellung des Lebens in dem „Roman eines armen jungen Mannes" (Roman d'un jeune homme pauvre, 1854). Später, seit seinem „Monsieur de Camors" (1867), betrachtet er die Wirklichkeit mehr mit wehmütiger Ironie, aber auch jetzt bewahren seine Helden ihre innere korrekte Haltung, das Ebenmaß in Sprache und Manieren, und er fährt fort, Wesen von höherer Art zu schildern, Aristokraten von Geburt und Geist. Denn Feuillet wählt seine Gestalten aus einer Gesellschaft, in der, wie er annimmt, innige und zarte Gefühle, feine Sitten zur anderen Natur geworden sind, in der ein hohes Ideal der Ehre gepflegt wird. Den Mangel guten alten Adels kann der Genius ersetzen, eine künstlerische oder litterarische Berühmtheit. Die Vorliebe für sie läßt den Schriftsteller die „gute Gesellschaft" in dem Bild, das er von ihr zeichnet, verschönern. Seine Personen haben alle glänzenden Tugenden und physischen Vollkommenheiten eines auserwählten Geschlechtes. Sie tanzen, reiten, musizieren vortrefflich und werden in ihrem Handeln von heroischen und edlen Gesinnungen geleitet. Was in diese äußerlich korrekte und vollkommene vornehme Welt leidenschaftliches Leben und tragische Verwickelungen bringt, ist die Liebe. In den Romanen Feuillets fesseln die Frauencharaktere und die feine Analyse der unter der scheinbar glatten Oberfläche des vornehmen Weltlebens sich entfaltenden leidenschaftlichen Empfindungen. Gern stellt Feuillet die „Erlöserinnen" (rédemptrices) dar, so in der Gestalt der Sibylle de Ferias („Histoire de Sibylle", 1862) und der Aliette („la Morte", Die Tote, 1886): die Heldin opfert sich, um den zu retten, den sie liebt. Ferner das vergötterte Weib, das Schönheit, Jugend, Reichtum, vornehme Geburt, kurz alles Wünschenswerte besitzt, und dem alles zu Füßen liegt. Und endlich das von der Liebe bis zum Wahnsinn bethörte Weib, das wie Julia de Trécoeur, Madame de Talyas (Amours de Philippe, 1877) und Sabine Tallevaut vor der letzten verbrecherischen Konsequenz nicht zurückbebt: „Um zu siegen, töten sie, besiegt, sterben sie."

Feuillet, der den unwiderstehlichen Zauber der Liebe in seinen zahlreichen Frauengestalten wirken läßt, ist zugleich der Moralist der vornehmen Gesellschaft. Der Grundgedanke seiner

Erzählungen ist der Widerstreit von Sittengesetz und Ehre gegen die leidenschaftlichen Gefühle des Herzens. Feuillet läßt die Moral zu ihrem Rechte kommen, aber seine Herzensgeschichten aus der Welt der Vornehmen, in denen der Dichter die Rechte der Ehe, der Familie, des Glaubens und der religiösen Erziehung verteidigt, bringen doch nur einen sittlichen Idealismus zum Ausdruck, der sich nach den Bedürfnissen und Gewohnheiten der eleganten Welt richtet.

An Feuillet hat sich als Verfasser vornehmer Gesellschaftsromane am engsten der „Sous-Feuillet" Henry Rabusson (geb. 1850) angeschlossen, während der Genfer Victor Cherbuliez (1821—99) schon neben Feuillet die Schilderung des Familien- und Gesellschaftslebens in etwas preziösen Sonderlingsgeschichten pflegte („Le comte [Der Graf] Kostia", 1863; „La revanche [Die Rache] de Joseph Noirel", 1872; „L'idée de Jean Têterol", 1878). Glänzende Stilisten und erfindungsreiche Erzähler waren noch: Edmond About (1828—85) und Arsène Houssaye (1815—96). Der „Provinzialroman" erschien in den Werken, in denen Ernest Erckmann (1822—99) und Alexandre Chatrian (1826—90) einfach und kraftvoll Land und Leute ihrer Elsässer Heimat mit dem geschichtlichen Hintergrunde der Revolutionszeit und des ersten Kaiserreichs darstellten („Maître Daniel Rock", 1861; „Madame Thérèse", 1863; „L'ami Fritz", Freund Fritz, 1864; „Erlebnisse eines Rekruten von 1813", Histoire d'un conscrit de 1813; 1864). Für den „Sozialroman" hatten George Sand und Eugène Sue Vorbilder geschaffen, und Victor Hugos „Misérables" (1862) unternahmen jetzt eine auf phantastische Voraussetzungen begründete, übertrieben wirkungsvolle Kritik der bestehenden Zustände.

Wir dürfen übrigens nicht vergessen, daß der moderne französische Roman sich nicht ausschließlich mit den Lebenserscheinungen der Großstadt in ihren oberen und unteren Schichten beschäftigt. Auch das Leben in der Kleinstadt und auf dem Lande behauptet in der modernen epischen Dichtung seinen Anspruch auf Darstellung: es gibt eine große Anzahl bemerkenswerter Provinzialromane, unter die man ja auch Flauberts Meisterwerk und die eigenartigen Erzählungen von Barbey d'Aurevilly (vgl. S. 671) rechnen muß, die wie „Die alte Geliebte" (Une Vieille Maitresse, 1851) und „Der Chevalier des Touches" (1864) den ausgesprochenen landschaftlichen Charakter der Normandie tragen. Ferdinand Fabre (1830—98) stellt das ländliche Leben weniger liebenswürdig dar als George Sand: die Helden seiner Erzählungen sind die harten und rauhen Bauernnaturen seiner Cevennenheimat („Les Courbezon", 1862; „Barnabé", 1875; „Mon oncle Célestin", 1881). Eine Besonderheit Fabres sind seine Geistlichen („Lucifer", 1884; „Madame Fuster", 1887); auch sie stammen meist aus dem Bauernhause. Der „Abbé Tigrane" (1873), ein Roman, in dem die Liebe gar keine Rolle spielt, ist ein meisterhaftes Charakterbild des ehrgeizigen Priesters und eine Schilderung „geistlicher Sitten" von größter Anschaulichkeit. Fabre hat in seinen Romanen die Forderung ungekünstelter und aufrichtiger Wahrheitsdarstellung vielleicht am besten verwirklicht, aber er verschmähte es, die Öffentlichkeit mit seiner Person zu beschäftigen, und das Gebiet, das er bearbeitete, lag doch zu sehr außerhalb des Zentrums der rastlosen Bewegung des modernen Lebens, um ihm die Erfolge zu gewährleisten, die das reiche Schaffen seiner gesunden und lebendigen Kraft verdient hätte. Vielleicht wird ihm die Nachwelt die Anerkennung nicht versagen, die ihm die Mitwelt nicht völlig zu teil werden ließ. Unter den übrigen Bauerndichtern ist Léon Cladel aus Montauban (geb. 1835), ein ehemaliger Parnassien, bemüht, den Eigennutz, Stumpfsinn und die Sittenlosigkeit der Landleute in einer erkünstelt originellen Sprache zu schildern („le Bouscassié", 1881; „l'homme de la Croix aux Bœufs", Der Mann vom Ochsenkreuz, 1885), während sein Landsmann Emile Pouvillon (geb. 1840) Land und Leute von Rouergue und Quercy genau

und lebenswahr, aber doch nicht ohne bukolische Färbung darstellt („Jean et Jeanne“, „l'Innocent“, Der Unschuldige, „Les Antibel“). Der Dichter der Ardennen und des Lothringer Waldlandes endlich, André Theuriet aus Marly-le-Roi (geb. 1833), suchte in seinen von dem frischen Hauch begeisterter Liebe zu den Schönheiten der ländlichen Heimat durchwehten Romanen das Familienleben in den kleinen Städten zu schildern („la Maison des deux Barbeaux“, Das Haus der beiden Barbeaux, 1879; „Sauvageonne“, 1881; „Nouvelles“, 1884).

Um Meister Zola hatte sich eine Anzahl jüngerer Schriftsteller geschart, die sich in einer Sammlung kürzerer Erzählungen als seine Schüler bekannten (les Soirées de Médan, Abendunterhaltungen von Médan), unter ihnen Bonnétain, Maupassant, Karl Huysmans (geb. 1848), Céard, Margueritte, Hennique und Alexis. Aber das bald gelockerte Band dieses Vereins der „Médanisten“ zerriß, als Zola in seinem Roman „la Terre“ die wissenschaftliche Sonde so tief in den Schmutz tauchte, daß seine Jünger ihm nicht nachzukommen vermochten. Bonnétain, der Verfasser von „Charlot s'amuse“ (Karlchen amüsiert sich), Rosny, der „L'Immolation“ (Die Opferung) geschrieben hatte, Paul Margueritte (geb. 1860), der Dichter von „Tous quatre“ (Alle vier), Descaves und Guiches erklärten feierlich vor der Öffentlichkeit ihren Abfall (1887). Man war des reinen Naturalismus überdrüssig geworden, und wieder gewann das Bedürfnis die Oberhand, den geistigen Vorgängen im Menschen gerecht zu werden, den geheimnisvollen, unbegreiflichen Mächten des Gemütslebens. Das kindliche Vertrauen, das der eben Eingeweihte zur Wissenschaft besitzt, als ob sie alle Fragen bündig beantworten könnte, schwand dahin: die „wissenschaftliche“ Methode des „roman expérimentale“ hatte sich als ein Irrtum erwiesen. Selbstverständlich ist ein Verzicht auf das Erbe der früheren Zeit nicht möglich, man übernimmt es und läßt das Verfahren der getreuen Darstellung des „Milieu“, das Streben nach genauer gegenständlicher Wirklichkeitsbeschreibung bestehen.

Bedeutsam und wirkungsvoll waren die von außen kommenden Einflüsse, als etwa seit 1880 die ausländische Romandichtung in Frankreich bekannter wurde. Außer George Eliots Werken, die seit 1881 übersetzt wurden („Adam Bede“ schon 1861), wirkt besonders der russische Roman mit seinem starken Zug ins Mystische, Dostojewskij (seit 1884 übersetzt) und das demokratische und menschenliebende Christentum des Grafen Tolstoi. Dazu kommen die Skandinavier Ibsen und Björnson. Die Werke dieser Schriftsteller haben mit zur Umwandlung des französischen Naturalismus beigetragen. Der Geschmack für die Objektivität, für die energische Darstellung der natürlichen Wirklichkeit verbindet sich bei ihnen mit der Ergründung der inneren Seelenvorgänge. Auch sie beschäftigen sich ja mit den kleinen Seelen, mit den Leidenden, durch schlimme Begierden Erregten und Willensschwachen, aber sie verfolgen diese inneren Kämpfe und traurigen Schicksale mit der innigen Teilnahme edler Menschenliebe. Vielleicht hat ein neuerer impressionistischer Kritiker, Jules Le Maître, recht, wenn er sagt, daß diese Ausländer den Franzosen nur brächten, was diese schon früher z. B. in einzelnen Romanen der George Sand besessen hätten. Jedenfalls soll der Roman der Zukunft wieder den idealen Bedürfnissen des Lebens gerecht werden und zugleich in die tiefen Geheimnisse der menschlichen Seele tauchen, für die die physiologische Forschung und Darstellung nicht ausreicht.

Schon Guy de Maupassant (1850—93) hat sich in seinen zusammengedrängten Romanen und kürzeren Erzählungen („Une vie“, Ein Leben, 1883; „Bel ami“, Der liebe Freund, 1885; „Pierre et Jean“, 1888; „Fort comme la mort“, Stark wie der Tod, 1889; „l'Inutile Beauté“, Die unnütze Schönheit, 1890; „la Paix du ménage“, Der Frieden in der Ehe, 1893) von der theoretischen Voreingenommenheit Zolas losgesagt und eigentlich den echten Naturalismus

ohne Zolas romantische Übertreibung als der wahre Nachfolger Flauberts durchzuführen versucht, indem er sich bemühte, das Leben frei von jeder Illusion, die die Wirklichkeit fälscht, zu schildern. Seine Dichtungen zeichnet die Wahrheit der Beobachtung und kraftvolle Einfachheit des Stils aus. Zu sehr aber hat man seinen psychologischen Scharfblick gerühmt. Auch in der Wahl seines Menschenmaterials bleibt er innerhalb enger Grenzen. Er schildert mittelmäßige Menschen, Wesen, die mit List oder Gewalt, je nach ihrer Natur oder nach den Verhältnissen ihrer Umgebung, rücksichtslos nach Lebenslust oder Gewinn streben. Maupassant läßt dem Temperament mehr Spielraum als Zola, und wenn er auch der seelischen Analyse nicht ausweicht, so beschränkt er sich doch vornehmlich auf die Darstellung dessen, was sicher und greifbar ist, selbst wo es aus den inneren Beweggründen des Bewußtseins hervorgeht.

Maupassant schafft als Künstler, indem er seiner Natur folgt und sich nicht durch eine Theorie, eine Methode, ein Ziel bestimmen und beirren läßt. Er verzichtet nicht ganz auf Gestalten aus der höheren Gesellschaft, aber vor allem beschäftigt er sich mit den Bürgern und Landbewohnern seiner Normandie. In seinen letzten Erzählungen erscheinen auch bessere und edler denkende Menschen, die sich über die „gewöhnlichen Wesen" (êtres ordinaires) erheben. Fast in allen seinen Werken ist Maupassant ein „Objektiver" von vollständiger Gleichgültigkeit, ein Künstler, der sich weder entrüstet noch begeistert, ja nicht einmal spottet, den Rücksichten der „Moral" und Anstandspflichten nicht binden. Es ist kaum nötig, hinzuzufügen, daß der nationale Hang zur Lüsternheit sich auch bei ihm äußert. Maupassant war eine starke sinnliche Natur, die eine überreizte Begehrlichkeit zu dem Gefühl der Schalheit führte und zu dem pessimistischen Schlusse: „Das Leben taugt nichts und hat keinen Sinn". Geistige Umnachtung und ein frühzeitiger Tod haben ihn aus der Reihe der modernen Schriftsteller hinweggenommen. Er schrieb ein klares, geschmeidiges und lebendiges Französisch, sein Satzbau ist gedrungen und kraftvoll, ohne gesuchte Wendungen, frei von jenem gekünstelten Zierwerk, der „écriture artiste", die von den Brüdern Goncourt (vgl. S. 677) in Mode gebracht wurde und sich auch noch bei einigen namhaften Schriftstellern unserer Tage als eine geschmacklose Mischung von Cynismus und Preziosität darstellt.

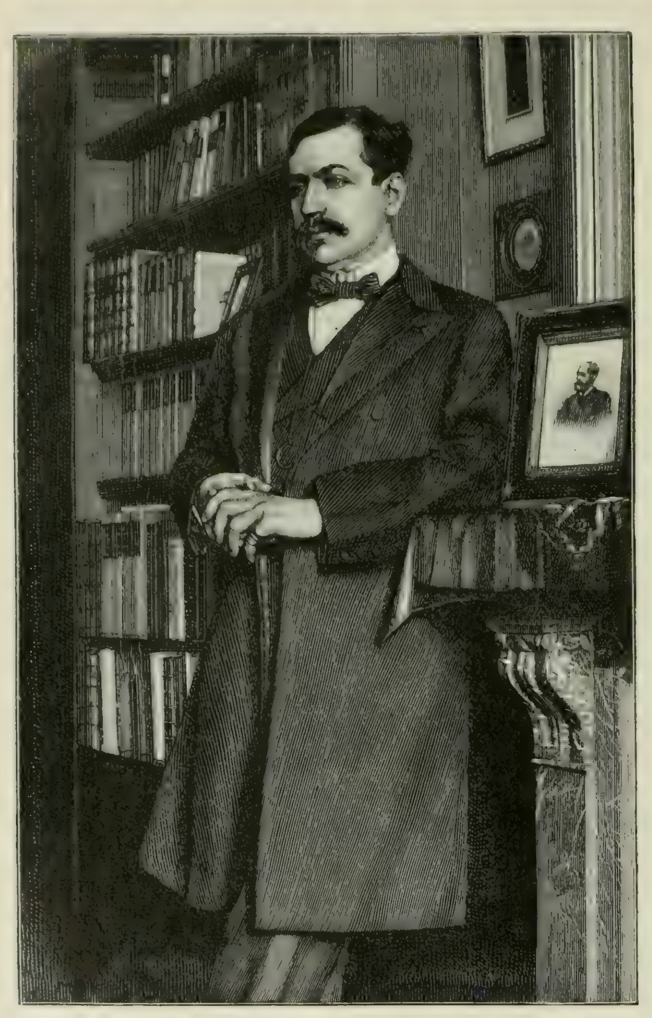
Dagegen hält sich einer der beliebtesten Schriftsteller und Kritiker der Gegenwart, Anatole France (geb. 1842), von allen sprachlichen Ausschreitungen frei. Das übereinstimmende Urteil der Zeitgenossen bezeichnet ihn als einen „Ungläubigen" (sceptique), aber er hat doch auch einmal, im „Garten Epikurs" (le Jardin d'Epicure, 1884), auseinandergesetzt, worin seine „Philosophie" besteht. „Die Unwissenheit ist die notwendige Grundlage nicht bloß des Glückes, sondern des Daseins überhaupt." Die Wissenschaft hat nichts für das Glück der Menschheit gethan. „Das ‚Erkenne dich selbst' ist eine große Albernheit der griechischen Philosophen", die Zivilisation eine „gelehrte Barbarei". Einfältige Freude am Schönen und natürliche Herzensgüte sind wirklicher als die Wirklichkeiten der Intelligenz. Daher stellt France gern kindliche Unbefangenheit dar („Unsere Kinder", Nos Enfants, 1886), schlichte Frömmigkeit in legendenhaften Erzählungen („Balthasar", 1890; „Thaïs", 1890) oder weltfremde Treuherzigkeit („Das Verbrechen des Sylvestre Bonnard", le Crime de Sylvestre Bonnard, 1881).

Aber gerade bei diesem Philosophen des Nichtwissens ist eine durch vielseitige litterarische Kultur gesteigerte angeborene Fähigkeit zu finden, sich in den Geist fernliegender und vergangener Daseinsformen hineinzudenken; besonders vertraut sind France die Zeiten des Urchristentums, das mittelalterliche Italien, das 18. Jahrhundert in Frankreich. Als sein Meisterwerk gilt die „Garküche der Königin Gansfuß" (la Rôtisserie de la reine Pédauque, 1893), eine

Abenteurergeschichte aus der leichtfertigen Welt des ancien régime mit der originellen Gestalt des Abbé Coignard, in dem sich orthodoxe Frömmigkeit und große Gelehrsamkeit mit einem gleichsam unbewußten und höchst gemütlichen moralischen Cynismus verbinden. Ein Roman aus der Gegenwart ist die „Rote Lilie" (le Lys rouge, 1894), eine dichterische Verherrlichung der sinnlichen Liebe. France hat keine einheitlichen Romane geschrieben, sondern nur Episoden aneinandergereiht und in Phantasiestücken ein reizvolles künstlerisches Spiel mit den Gegenständen seiner Darstellung getrieben. Der Zauber, der von seinen Werken ausgeht, beruht vielleicht zum großen Teil auf den Vorzügen seiner Sprache. Diese ist reich an lebhaften bildlichen Wendungen, von leichtem Rhythmus, von entzückender Harmonie. Im Grunde bleibt France in seiner Schreibweise den besten Traditionen des 17. Jahrhunderts getreu, aber er weiß auch mit der schönen Klarheit, Bestimmtheit und Besonnenheit des reinen alten Stils den Ausdruck moderner Gefühlserregtheit und unruhiger Beweglichkeit zu verschmelzen.

Der etwas oberflächliche Idealismus, der sich in den modernen Gesellschaftsroman eines Feuillet flüchtete, hat diesen bei allen Zugeständnissen, die auch er der herrschenden Richtung in der genauen Darstellung und Beschreibung des „milieu" des eleganten Lebens machte, doch immer an der Erfüllung der Aufgaben innerer Charakterentwickelung festhalten lassen. So alt wie der Roman selbst ist der Gegensatz zwischen der sentimental-heroischen und komisch-realistischen Behandlung. Wer das Leben in den unteren Schichten darstellte, glaubte immer, bei seinem derberen Vorwurf das mehr stoffliche Interesse erschöpfen zu müssen, während der Schilderer der vornehmeren Welt, die sich über die Not und den Zwang der materiellen Forderungen des Daseins zu erheben scheint, auch eine Delikatesse des Denkens und Fühlens bei seinen Personen voraussetzte, die selbst die materiellen Beweggründe des Handelns verfeinert und den zarten Bedenklichkeiten der Sitte, der Vorurteile, der Erziehung, des Glaubens, der Neigung, der Ehre und des Ehrgeizes eine bewegende Kraft verleiht, die notwendigerweise der psychologischen Entwickelung im Roman einen bedeutenden Anteil gewährt. Um die Wiedererstehung des psychologischen Romans, des „roman d'analyse", im Zeitalter des Naturalismus zu erklären, wäre es kaum nötig gewesen, auf Constants „Adolphe" zurückzuweisen, auf „Volupté" von Sainte-Beuve oder auf „le Rouge et le Noir" von Beyle (Stendhal). Jeder Schriftsteller, der das Menschenschicksal in einer geschlossenen Handlung nicht etwa bloß vermeintlich objektiv, sondern gemäß einer bestimmten Idee vor Augen zu führen sucht — und in diese Kategorie gehören alle sogenannten Idealromane — wird notwendigerweise die Darstellung seiner Idee durch eine logische Entwickelung seiner Charaktere annehmbar machen. Die Neuerung der modernen „Psychologen" besteht in zweierlei: einmal in dem Streben, die Anatomie des Seelenlebens sorgfältiger, genauer und folgerichtiger als bisher durchzuführen, zweitens in dem Entschlusse, auf die romanhaften Voraussetzungen in der Handlung und in den Gestalten, die keine Ausnahmemenschen mehr sein sollen, zu verzichten. In letzterer Beziehung ist freilich die Anknüpfung an Beyle gerechtfertigt. Wie dieser ein scharfer Seelenanalytiker und dabei in seiner Weise doch ein Naturalist war, so muß auch der Roman, der es sich zur ersten Aufgabe gemacht hat, das Innenleben zu zergliedern und darzustellen, auf dem Boden der „wirklichen Wahrheit" stehen, er muß die Einwirkungen der Umwelt, Nervenzustände, selbst vererbte Anlagen gelten lassen und darf die physiologischen Voraussetzungen seiner Psychologie nicht zu beachten vergessen. Denn auch diese Äußerlichkeiten dienen der Veranschaulichung der Seelenzustände (états d'âmes). Der psychologische Roman ist also in gewissem Sinne ebenfalls naturalistisch, d. h. naturwissenschaftlich, denn „naturaliste" bedeutet „Naturforscher", und der Psycholog ist

neuerdings Naturforscher geworden. Aber der Seelenanalytiker schenkt seine Aufmerksamkeit solchen Geschöpfen, bei denen Fühlen und Denken fein ausgebildet und nicht bloß physiologisch zu erklärende Funktionen sind. Darum sucht der analytische Roman die Kreise des Ideal- und Gesellschaftsromans auf. Die Gesellschaft selbst hat indessen einen international gemischten Charakter durch die Entwickelung des modernen Weltverkehrs erlangt, und das Paradies der guten Gesellschaft, das diese Romanschriftsteller der neueren Zeit schildern, ist ein „Kosmopolis" (Roman von Bourget, 1892) geworden, wo alle Nationen vertreten sind. Nur gegen das deutsche Element verhält sich dieser kosmopolitische französische Roman spröde, es sei denn, daß dem aus Deutschland stammenden, zu finanzieller Macht gelangten Israeliten eine meist wichtige, aber unsympathische Rolle übertragen wird.


Paul Bourget. Nach einer Photographie von Dornac und Cie. in Paris.

Der größte Meister des modernen analytischen Romans, Paul Bourget aus Amiens (geboren 1852; s. die nebenstehende Abbildung), ein begeisterter Bewunderer von Stendhal, übte zuerst psychologische Kritik an litterarisch bedeutenden Erscheinungen der eigenen Zeit („Essais de psychologie contemporaine", Psychologische Untersuchungen über Zeitgenossen, 1883) und erschien dann in seinen ersten Romanen („l'Irréparable", Der Unersetzliche, 1884; „Une Cruelle Enigme", Ein grausames Rätsel, 1885) als ein sehr feinfühliger „Snob", der sich von der Bewunderung der tausenderlei eleganten Äußerlichkeiten des vornehmen Lebens nicht losreißen konnte, aber doch zugleich als scharfen, tiefblickenden Denker offenbarte. Seine hohe Intelligenz erfreute sich daran, kunstvoll erdachte Probleme des inneren Lebens fein und wissenschaftlich gründlich zu behandeln, psychologische Studien in Romanform zu schreiben. Diese Erforschung der Seelenzustände, die anatomische Zergliederung der Moral feinfühliger und intelligenter Menschen, die der „guten Gesellschaft" angehören, aber doch Ausnahmen sind und durch die Verkettung äußerer Umstände in ungewöhnliche sittliche Konflikte geraten, betreibt

Bourget mit einer nahezu pedantischen Umständlichkeit. In „André Cornélis“ (1887) führt er eine Art modernen Hamlet vor, in „Lügen“ (Mensonges, 1887) und in „Einem Frauenherzen“ (Un cœur de femme, 1890) studiert er die Seelenzustände, die in verschieden gearteten weiblichen Charakteren aus der Macht der Liebe hervorgehen, während „Der Schüler“ (le Disciple, 1889), vielleicht der wirkungsvollste Roman Bourgets, die Entwickelungsgeschichte eines jungen Gelehrten darstellt, der eine „philosophische“ Idee mit strenger Folgerichtigkeit im Leben durchzuführen trachtet und dadurch schließlich zum Verbrechen getrieben wird. Auch das „Land der Verheißung“ (Terre promise, 1892) ist die Behandlung eines Konfliktes der Pflichten, der aus den Voraussetzungen vornehmen Genußlebens herausgetüftelt ist.

Bourget hat ferner auf seinen Reisen seine psychologischen Studien auch auf das Ausland, besonders England und Amerika („d'Outre-Mer“, Von Jenseits des Meeres, 1895), ausgedehnt. Er ergründet in einem seiner glänzendsten und anziehendsten Romane („Cosmopolis“, 1892) die Herzensgeheimnisse jener Existenzen, aus denen sich die kosmopolitische „höhere Gesellschaft“ an den vom modernen Reiseleben bevorzugten Orten Italiens zusammensetzt. In seinen letzten Werken hat der feinfühlige Seelenforscher und Ergründer von Gewissensfällen die frostige Rinde Beylescher Gleichgültigkeit an der moralischen Wärme seines Herzens aufgetaut. Die Seele ist ihm nicht mehr bloß ein Spiel geheimnisvoller, von außen nach innen wirkender Kräfte, die selbst den, der sicher im Hafen des Guten zu ankern meint, losreißen und steuerlos hinaustreiben können, sondern er ist ein Anwalt des sittlich bewußten Willens geworden, der seine Verantwortlichkeit und seine Pflichten kennt. Der Mensch hat nicht das Recht, sich der Interessengemeinschaft zu entziehen, die alle miteinander verbindet, der Einzelne soll im Handeln und Leiden sich eins fühlen mit der ganzen Menschheit. Wer sich nur Gefühlserregungen zu verschaffen sucht, handelt wider sein Pflichtbewußtsein, „das nicht den Genuß aufsucht, sondern vielmehr auf der Entsagung ruht“.

Ein ernster Moralist in der schweren Rüstung encyklopädischer Gelehrsamkeit ist Joseph Henry Rosny. Seine Kunstlehre begründet sich auf die „Umfassung des ganzen Weltalls“. Die Wissenschaft soll den Menschen sittlich erziehen und zum Bewußtsein seiner Pflichten bringen. Der „Zweiseitige“ (le Bilatéral, 1887) und „Marc Fane“ (1888) verkünden die Überzeugung, daß eine friedliche Entwickelung, herbeigeführt durch die Fortschritte der Wissenschaft, das Los der arbeitenden Klassen immer freundlicher gestalten werde. „le Termite“ (Die Termite, 1890) ist ein Protest gegen die unfruchtbare Litteratur, die sich als eine rohe, mechanische Lebensdarstellung unter dem Namen Naturalismus breit macht. „Die gebieterische Macht der Güte“ (l'Impérieuse Bonté, 1894) predigt das Gebot der individuellen Arbeit im sittlichen Dienst der Menschheit, und in „Daniel Valgraive“ (1891), dem künstlerisch am höchsten stehenden Romane Rosnys, wird der Versuch einer naturwissenschaftlichen, auf einem Ausgleich von „Egoismus“ und „Altruismus“ beruhenden Sittenlehre gemacht.

Inmitten der sittlichen Zerfahrenheit und katzenjämmerlichen Hilflosigkeit mancher litterarisch hervorragenden Zeitgenossen, bei den neukatholischen Anwandlungen vormaliger Jünger der Wissenschaft wie Huysmans (la Cathédrale, 1898) ist der gesunde männliche Glaube Rosnys an die sittigende Kraft geistiger Selbstzucht eine wohlthuende Erscheinung. Rosny schreibt eine energische, aber durch gesuchte Wendungen und wissenschaftliche Kunstausdrücke oft willkürlich entstellte und mitunter schwer verständliche Prosa. Auch Marcel Prévost (geb. 1862) und Paul Hervieu (geb. 1857) verfolgen „moralische Tendenzen“, indem sie in psychologisch-physiologisch getreuer Darstellung die Pariser Lebewelt sich selbst der Satire preisgeben lassen.

Prevosts Roman „Demi-Vierges“ (Die Halbreinen, 1895) schildert sehr reizvoll eine Gesellschaft, in der sittlich verbildete Produkte neumodischer weltlicher Erziehung ihr Wesen treiben. Prevost ist ein strenger Asket, der in recht verführerischen Farben das Bild malt, in dem der Teufel des Sinnentaumels durch das Weib, „das Wesen mit den entnervenden Liebkosungen“, herrscht. Hervieu hat in dem Briefroman „Wie sie sich selbst malen“ (Peints par eux-mêmes, 1893) den frivolen Weltlingen (mondains) selbst mit grausamer Ironie die Feder geführt zu einer Darstellung der Hohlheit und sittlichen Verworfenheit ihres eleganten Lebens, während er in dem „Gerüst“ (L'Armature, 1895) eine Anzahl Episoden aus denselben gesellschaftlichen Kreisen aneinanderreiht, um zu zeigen, daß überall das Geld allein die stützende Kraft ist, ohne die alles andere, Tugend, Freundschaft, Liebe, Grundsätze, in nichts zusammenfällt.

Ein Moralist, der sich in seinen Romanen um das zukünftige Geschick seines Volkes ernsthaft besorgt zeigt, ist Maurice Barrès (geb. 1867). Er glaubt als überzeugter Schüler Taines, daß die scharfe Zentralisation des geistigen und materiellen Lebens die selbständige Eigenart der Provinzen vernichtet und dadurch verderblich auf die Kräfte der französischen Nation gewirkt hat. In seinem „Roman der nationalen Energie“ (1. Teil: Les Déracinés, Die Entwurzelten, 1898; l'Appel au Soldat, Der Anruf an den Soldaten, 1900) sucht er zu zeigen, daß von der Wiedererweckung der „lokalen Initiative und Thatkraft die Zukunft des Vaterlandes abhängt“.

3. Das Drama.

Die Herrschaft auf der Bühne gehört jetzt dem Sittenstück in der Gestalt des „drame“ oder der „comédie“. Das Lustspiel in Versen behauptet sich daneben noch mit Ehren als eine schöne Blüte des poetischen Geistes. In der geschichtlichen Tragödie in Alexandrinern tritt wenig Bemerkenswertes mehr hervor: zu den bevorzugtesten Leistungen in dieser Dichtungsart kann man „la Fille de Roland“ (Die Tochter Rolands, 1875) und „Frankreich über alles“ (la France d'abord, 1899) von Henri de Bornier (geb. 1825) rechnen.

Die durch die patriotischen Hoffnungen und Schmerzen des großen Krieges hervorgerufene Stimmung schien anfangs dem geschichtlichen und heroischen Drama günstig: dies zeigte sich bei der Aufnahme von Dominique Parodis (geb. 1840) „Rome vaincue“ (Das besiegte Rom, 1876). Bald aber fanden Neuschöpfungen auf dem Gebiete der Tragödie zwar noch Liebhaber („les Erinnyes“ [Die Erinnyen] nach Äschylos von Leconte d'Isle, 1873), gewannen jedoch kaum mehr allgemeine Wirkung: die Tragödie wird in unseren Tagen ihrer Vergangenheit entsprechend mit Achtung behandelt, aber ihre Zeit scheint vorüber zu sein. Die Geschichte dient allgemein nur noch als Mittel zum Zweck in Ausstattungsstücken, wo möglichst realistische Kostüm- und Sittenschilderung sich mit romantischen Erfindungen und dramatischen Anekdoten verbindet, wie in einzelnen Stücken Sardous, die den melodramatischen Dramen der Romantiker und den älteren geschichtlichen Komödien am nächsten verwandt sind, oder in der echt romantischen, aber den Zeitcharakter treuer festhaltenden, geist- und poesievollen heroischen Komödie „Cyrano de Bergerac“ (1897) von Edmond Rostand (geb. 1868).

Schon während der Julimonarchie hatte die sogenannte Schule des „gesunden Menschenverstandes“ gegenüber der romantischen Geringschätzung der Alltagsmoral und der Verherrlichung der Leidenschaft in ihren bürgerlichen Komödien die alte Wahrheit wieder zu Ehren gebracht, daß alles Menschenglück auf der Erfüllung der Gebote eines allgemein

gültigen Sittengesetzes beruhe. Nicht der Anspruch auf ein leidenschaftlich erhöhtes Dasein, der sich gegen die engen Schranken der gesellschaftlichen Sitte aufbäumt, ist in den Dichtungen dieser Schule die bewegende Kraft, sondern der Kampf zwischen einem Streben, das nach eigener Willkür die Ziele unlauterer Begehrlichkeit zu erreichen sucht, und einfacher, sittlich ernster Thätigkeit und besonnener Selbstbeherrschung. Je treuer die einzelnen Erscheinungen der lebendigen Wirklichkeit wiedergegeben werden, um so schärfer tritt dieser moralische Grundgedanke hervor. Das höhere Lustspiel bleibt aber bei aller Realistik der Darstellung vornehmlich Gesellschaftskomödie, es beschäftigt sich mit Erscheinungen, die in der höheren Pariser Gesellschaft an die Oberfläche kommen, und mit den Kämpfen, in die Charakter, Sitte, Leidenschaft und Vorurteil die Angehörigen dieser Kreise verwickeln. Aus der praktischen Tendenz, die Überschwänglichkeiten romantischer Lebensauffassung in der Dichtung auf die vernünftige Berücksichtigung der Wirklichkeit zurückzuführen, ergibt sich die ganze Art und Weise der Kritik, die von den Lustspieldichtern des zweiten Kaiserreiches und der folgenden Zeit an der vornehmen Gesellschaft geübt wird: sie hält einer leichtfertigen Anmut und hohlen Eleganz, einer dem Erwerb und dem Genuß nachjagenden Hast die Ideale gediegener Lebensführung entgegen. Schon Scribe hatte in dieser Richtung vorgearbeitet, aber der berufenste und kraftvollste, sich selbst am meisten gleich bleibende Verkünder der Grundsätze bürgerlicher Gediegenheit und Ehrenhaftigkeit, der „unveränderlichen Moral" (morale éternelle) im Gegensatz zu der „Moral des vornehmen Weltlebens" (morale mondaine), ist Emile Augier. Nach seinem ersten Erfolge mit seiner hübschen Verskomödie (vgl. S. 640) trat der Dichter in größeren Stücken den romantischen Ideen entgegen. So kann „Diane" (1852) wohl als eine von einem homme de bon sens verbesserte „Marion de Lorme" bezeichnet werden, und „Gabrielle" mit seiner beredten Verteidigung eines besonnenen, ruhiger Pflichterfüllung gewidmeten Familienlebens machte in seiner Titelheldin die hochstrebenden, unverstandenen und unbefriedigten Weiber der George Sand lächerlich. Mehr bürgerlich empfindsame Komödien sind seine zwei mit Sandeau (vgl. S. 657) verfaßten Stücke „Der Probierstein" (la Pierre de touche, 1853) und „Herrn Birnbaums Schwiegersohn" (le Gendre de Monsieur Poirier, 1854). Wie Sandeau in seinem „Fräulein von La Seiglière" (Mademoiselle de la Seiglière, 1851) allein, so behandelte Augier gemeinsam mit ihm die ernsten und komischen Widersprüche, in die das adlige Vorurteil mit bürgerlicher Überhebung oder bürgerlicher Tüchtigkeit geraten kann. Bald darauf machte sich Augier von der Überlieferung frei und bekämpfte mit größerer Selbständigkeit und Schärfe die romantischen Irrtümer.

In Augiers Drama „Olympias Heirat" (le Mariage d'Olympia, 1855) wird ein verworfenes Weib, das unter dem Schein der Ehrbarkeit die Gattin eines unerfahrenen jungen Edelmannes geworden ist und nun doch ihrer neuen Rolle nicht treu zu bleiben vermag, von dem Haupt der Familie, einem alten Marquis, durch einen Pistolenschuß aus dem Wege geräumt. Dieses rücksichtslose Durchschießen des Knotens berührte peinlich, aber Augier wollte die Gemüter aus der Befangenheit falscher Empfindsamkeit aufrütteln. Die Dichter, sagt er, erfüllen die Köpfe der jungen Leute mit wirren Vorstellungen von Erlösung durch wahre Liebe, Jungfräulichkeit der Seele und anderem Widersinn, aber „nur in der Wüste kommen büßende Magdalenen vor; setzt man eine Ente in den Schwanenteich, dann wird sie sich nach ihrem Pfuhl zurücksehnen, ein Opfer des Heimwehs nach der Kotpfütze".

Der Vergleich verleumdet vielleicht die harmlose Ente, aber der Gedanke schien einleuchtend. Während Augier hier These gegen These stellt, blieb er sonst in den Grenzen der Lustspielüberlieferung, die Sitten und Charaktere der eigenen Zeit schildert, aber ihren Bühnenoptimismus meist in einem heiteren und befriedigenden Abschluß wirksam erweist. Augier zeichnet Menschen,

die Ehrgeiz, Eitelkeit und Genußsucht beherrscht, die bei der Wahl der Mittel, durch die man eine glänzende Stellung in der Welt erlangt, über Gewissensbedenken hinwegkommen, bis sie die Ehrlosigkeit an den Abgrund bringt, in den sie hinabstürzen müssen, wenn er es nicht vorzieht, den Absturz durch ein Schutzgeländer aufzuhalten, edelmütige Freunde rechtzeitig eingreifen und den Verirrten auf weniger gefahrdrohende Wege umlenken zu lassen.

In den „Armen Modedamen" (les Lionnes pauvres, 1858) bringt der Hang zum Aufwand die junge Gattin eines älteren, nachsichtigen und beschränkten Biedermannes samt ihrem Geliebten, der ihren Luxus bezahlen muß, in Not und Schmach. In der „Guten Partie" (Beau Mariage, 1859) entfremden eine lebenslustige Schwiegermutter und vergnügungssüchtige Frau einen jungen Chemiker durch den Strudel des Gesellschaftslebens seinen wissenschaftlichen Arbeiten, bis er sich aus dieser unwürdigen Lage befreit und seine Studien mit Ernst wieder aufnimmt, das Problem der Herstellung flüssiger Kohlensaure löst und in dem Augenblick, als ihm dies gelingt, mit seiner Frau, die ihn reuig in seinem Laboratorium aufsucht, versöhnt wird. Den Gegensatz des schönen Scheins in dem Gesellschaftsleben und des wahren Glückes in der Familie hat Augier in seiner letzten trefflichen Komödie, den „Fourchambaults" (1878), noch breiter und lebensvoller behandelt, denn er hat hier nicht bloß das Verhältnis des Mannes zur Frau in der Konvenienzehe, sondern auch das Verhältnis der Kinder zu den Eltern dargestellt.

Augier macht wie Balzac das Geld zur treibenden Kraft seiner dramatischen Handlungen. Mit besonderem Nachdruck schildert er die Rückwirkungen, die unlautere Geldgeschäfte auf das Leben in Gesellschaft und Familie ausüben, dagegen fesselt er unsere Teilnahme für die Guten und Edlen, die den Kampf wider die schnöde Habgier gewissenloser Spekulanten bestehen und die Verheißung in sich tragen, dereinst in bürgerlichem Wohlstande die Ideale schlichter Moral zu verwirklichen. „Die Unverschämten" (les Effrontés, 1861) und „Giboyers Sohn" (le fils de Giboyer, 1863) sind die kraftvollsten Schöpfungen des Dichters.

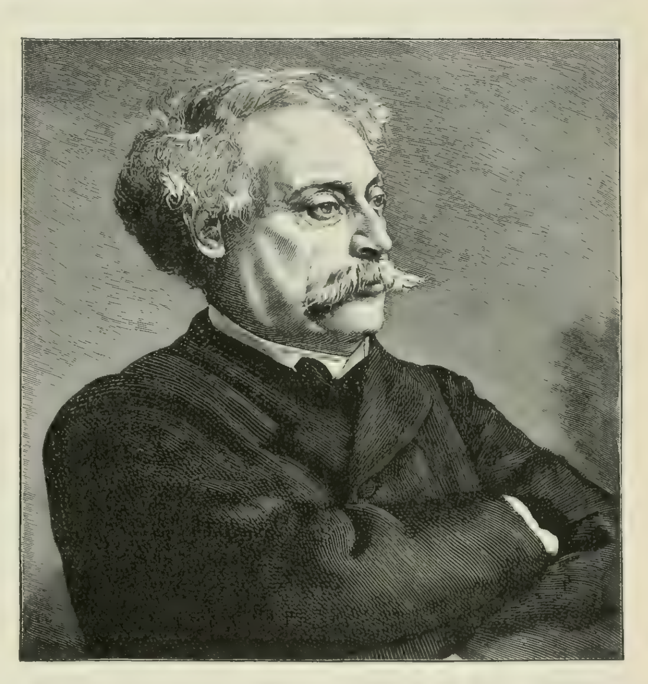
Vernouillet in dem ersten der beiden Stücke, ein reich gewordener Spekulant, der mit knapper Not einer gerichtlichen Verurteilung wegen Betrugs entgangen ist, kauft, um seine Stellung in der Gesellschaft unanfechtbar zu machen, die Zeitung „Das öffentliche Gewissen" und bewirbt sich um die Hand eines edlen Mädchens aus angesehenem Hause. Die merkwürdigsten Gestalten der Komödie sind der Marquis d'Auberive, ein Legitimist, der mit spöttischem Behagen Vernouillet unterstützt, um, wie er sagt, die Korruption der Gesellschaft, die die verhaßte Revolution geschaffen hat, beschleunigen zu helfen, und Giboyer, der talentvolle Journalist und Proletarier des Geistes, der ein Lohnschreiber geworden ist, im Herzen aber auf den Wiederaufbau der demokratischen Gesellschaft hofft, die von der Herrschaft des Geldes zu Grunde gerichtet ist. Die Freiheit und Gleichheit von 1789 sind nur ein Anfang. „Die Gleichheit", heißt es im „Sohne Giboyers", „ist nicht die Nivellierung; dies große Wort kann nur dort oben und hier unten denselben Sinn haben: Jedem nach seinen Werken! Dies ist ein Prinzip, das mit der gesellschaftlichen Rangordnung in Einklang zu bringen ist und schon, wenigstens teilweise, auf sie Anwendung gefunden hat."

Der Giboyer der zweiten Komödie kann als der Dolmetsch der eigenen Ansichten des Dichters erscheinen; der Lohnschreiber und scharfsinnige Beobachter der modernen Gesellschaft hat sich in einen selbstlos sich opfernden Vater verwandelt, der durch einen braven Sohn, für den er seine Talente fruchtbar macht, seinen edlen und gesunden sozialen und politischen Ideen weite Verbreitung und Einfluß zu verschaffen hofft.

Auch im „Gifthauch" (la Contagion, 1866) und in „Löwen und Füchse" (Lions et Renards, 1869) sind in der Darstellung trügerischen Glanzes und der wechselvollen Geschicke abenteuerlicher Personen der Börsenschwindel und die Schwäche der Gesellschaft, die dem durch unlautere Mittel erworbenen Reichtum huldigt, das Ziel der Satire. Daneben fällt auch für die Jesuiten und ihren Kadavergehorsam etwas ab.

Augier bringt keine sogenannten neuen Ideen auf die Bühne — als ob dies überhaupt die Aufgabe des Bühnendichters wäre! — er verteidigt, was die gesunde Moral lehrt, indem er zeigt, daß „guter Ruf" mehr wert ist als ein „goldener Gürtel" (Ceinture dorée, 1855), daß

Ehrlichkeit, Rechtschaffenheit und Sittenreinheit das wahre Lebensglück allein begründen. Er bekämpft ohne Spitzfindigkeit, kraftvoll bis zur Brutalität, die gesellschaftlichen Schäden, die konventionellen Lügen und Sophismen einer verweichlichten oder individualistisch gefärbten Sittenlehre. Der Roman, als die führende Dichtungsart der Neuzeit, wirkt auch auf das Drama: Augier wurde unter Balzacs Einfluß der Schöpfer der modernen Gesellschaftskomödie. Diese ist durch ihn „realistischer" geworden und hat engere Fühlung mit den Vorgängen der eigenen Zeit erlangt. Von Balzac entfernt Augier nur sein echter bürgerlicher Liberalismus. Auch in der Sprache nähert sich Augier mehr dem alltäglichen Ausdruck als seine Vorgänger, er scheut sich nicht, seine Personen die „Sprache des Tages" reden zu lassen, das Argot der Künstler, der Börsenleute und Lebemänner, vor allem aber ist er einfach und natürlich, dabei kraftvoll und schlagfertig. Im poetischen Ausdruck ist er weniger glücklich, er erhebt sich selten über prosaische Nüchternheit.



Alexandre Dumas der Jüngere. Nach dem Gemälde von Bonnat, Photographie von Braun, Clément und Cie. in Paris.

Witziger, schärfer, spitzfindiger bis zum Paradoxen, scheinbar vorurteilsloser und unabhängiger als Sittenprediger auf der Bühne war Alexandre Dumas der Jüngere (1821 bis 1895; s. die nebenstehende Abbildung), der Sohn des fruchtbaren Romanschreibers. Die leichtfertige Welt, in die er als junger Mann von seinem Vater selbst eingeführt wurde, hat ihn frühzeitig zu einem genauen Kenner ungeordneter Lebensverhältnisse gemacht, und er brauchte nur auf seine eigenen Erfahrungen zurückzugreifen, als er, um die Last seiner Schulden abzuschütteln, Schriftsteller wurde. Als „Epigone der Romantik" und Nachahmer seines Vaters begann er mit Romanen („Die Abenteuer von vier Frauen und eines Papageis", les Aventures de quatre femmes et d'un perroquet, 1846—47), hatte aber erst mit der „Kameliendame" (la Dame aux Camélias, 1848) einen größeren Erfolg. Er schildert darin Personen und Vorgänge, die er selbst gesehen und erlebt hat, in flüssiger, nachlässiger Sprache, aber zugleich als feiner Dialektiker, der bekannte Fragen von einer neuen Seite angreift und in eine überraschende neue Beleuchtung rückt. Als der Sohn des berühmten Vaters die Kühnheit hatte, seinen Roman in ein Drama zu verwandeln, wies ihm ein großartiger Erfolg auf der Bühne des Vaudeville (2. Februar 1852) den Weg, der ihn zu litterarischer Größe führen sollte. Die durch reine Liebe geläuterte Kurtisane war keine neue Figur, aber sie erzwang Thränen der Rührung: um den Geliebten seiner Familie wiederzugeben, erträgt sie von ihm selbst den Vorwurf der Untreue aus schnöder

gebracht und sieht nur ihre letzten Stunden durch das Bewußtsein verklärt, daß er weiß, wie sie ihn nur aus selbstverleugnender Liebe freigegeben hat. Unmittelbar nach der Wirklichkeit bringt Dumas in frivolem Genußleben aufgehende oder dem Erwerb nachjagende Menschen zur Darstellung. Er scheute sich nicht, unmittelbar auf die Bühne zu versetzen, was er selbst gesehen und miterlebt hatte. Freilich erkauft sich Marguerite Gautier nicht durch Reue und Opfermut ein ehrbares Dasein in reiner Liebe, der Tod allein kann sie von dem Verhängnis ihrer Vergangenheit befreien. Man durfte jedoch dem rührenden Kampf eines durch die Bande sündhaften Lebens gefesselten Weibes menschliche Teilnahme zollen, ohne darin eine Verherrlichung der Sittenlosigkeit zu erkennen. Aber nicht des Dichters Absicht, sondern der große Erfolg seines Werkes hat jener falschen Sentimentalität auf der Bühne Eingang verschafft, der Augier mit dem Pistolenschuß in seiner „Olympia" den Garaus zu machen unternahm. Übrigens zeigte Dumas schon in „Diane de Lys", wo der Gatte den Liebhaber seiner Frau durch einen Schuß tötet, daß er sich auch auf die Knalleffekte verstand und nicht gewillt war, für hübsche Sünderinnen mit schöner Seele Teilnahme zu werben. Später hat er sich gerühmt (Vorrede zum „Frauenfreund"): „Ich habe das Weib öffentlich entkleidet." Das ist bildlich gemeint, aber die Enthüllungen des strengen Moralisten verletzen oft den Anstand.

In der Vorrede zur „Femme de Claude" (Claudes Frau, 1873) erwiderte Dumas denen, die ihm vorhielten, daß er immer wieder auf denselben Gegenstand zurückkomme, und die ihn fragten, wo er denn alle die schlimmen Dinge gesehen habe, die er auf die Bühne bringe: „in allen Schichten der Gesellschaft!" Er verfolge das verderbliche Ungeheuer, das allmählich Moral, Glaube, Familie und Arbeit untergrabe. Selbst die bittere Lehre von 1870 habe nur vorübergehend die verderbliche Macht dieses Wesens geschwächt. „Auf der anderen Seite des Rheines aber ist ein Mann mit kahler Stirn, dichtem Schnurrbart, mit düsteren, tiefen, starren und unergründlichen Augen, spöttischen, kalten Lippen, erdiger, rot marmorierter Gesichtsfarbe, mit Stahlmuskeln und eisernem Willen, mit ungewöhnlichem Magen und gewaltigem Gehirn; und dieser Mann von Genie, der das Tier besiegt und zu seinem Nutzen gebraucht hat, rieb sich, als er erkannte, daß das, was er vorhergesehen hatte, geschehen war, die Hände und sagte zu seinem Herrn: ‚Eure Majestät mag Ihren Blick gen Osten wenden, von Westen ist nichts mehr zu fürchten, man liegt dort in den letzten Zügen'." Da ist Dumas der Gedanke gekommen, daß der Augenblick da sei, das „Tier" zu töten, „nicht bloß in der Dichtung, sondern auch in der Wirklichkeit".

Als Dumas diese Worte niederschrieb, konnte er seine Arbeit für die Bühne seiner Zeit als das Werk eines Moralisten auffassen, der unentwegt das eine Ziel verfolgt, die sittenverderbende Macht zu schildern, die der Liebeszauber arglistiger und unersättlicher Sirenen ausübt. Es mochte ihm dann scheinen, daß er sich sein Thema nicht nur als echter Realist auf Grund seiner eigenen persönlichen Erlebnisse gewählt habe, sondern aus einem inneren Drang, als ein zur Erfüllung einer sittlichen Aufgabe erkorenes Rüstzeug. So erhielten die lustige Sittenlosigkeit, die sich gewiß nicht ohne Witz und Behagen in seinen Dramen ausbreitet, bis sie am Schluß der Handlung dem vergeltenden Richter anheimfällt, die regelmäßige Bevorzugung anstößiger Liebesverhältnisse und die freie, alles unbedenklich, wenn auch in gewählter Form aussprechende Rede ihre Daseinsberechtigung durch den Dienst, den sie der öffentlichen Sittlichkeit erwiesen. Unter den Händen des jüngeren Dumas ist das romantische Ehebruchsdrama zeitgemäß realistisch und auf der französischen Bühne heimisch geworden. Denn wo die eheliche Untreue nicht gerade im Mittelpunkt der Handlung steht, spielt sie in diese doch wenigstens in irgend einer Weise mit hinein, wie in „Demi-Monde" und im „Père prodigue". Merkwürdig ist dabei, daß der Beobachter jener durch das böse weibliche Prinzip herbeigeführten, in allen Schichten der Gesellschaft verbreiteten Sittenverderbnis immer innerhalb der Grenzen des Salondramas bleibt, in einem Kreise, wo hier und da wohl von Geschäften — „die Geschäfte sind das Geld der anderen"

(les affaires sont l'argent des autres) — und von Arbeit die Rede ist, wo aber doch alle Konflikte schließlich auf das Bedürfnis hinauslaufen, Geltung in der „Gesellschaft“ zu erlangen und zu behaupten. Selbst wenn Dumas in seinen späteren Dramen eine These verficht, wenn er sich mit der Frage nach dem Schicksal der natürlichen Kinder befaßt oder für die Notwendigkeit der Ehescheidung kämpft, bleibt die gesellschaftliche Stellung seiner Personen der leitende Gesichtspunkt. Etwas tiefer werden solche Fragen gefaßt, wenn der Dichter als Anwalt der natürlichen Sittlichkeit gegen die herkömmliche Gesellschaftssitte auftritt. Aber allen Dramen Dumas' verleiht ihr Kunstwert, ihre geistsprühende Lebendigkeit und Bewegung, ihre schlagfertigen Räsonnements, ihre satirische Heiterkeit viel größere Bedeutung als ihre im ganzen geringe moralische Tragweite. Die peinliche Aufgabe, die Urheberinnen der gesellschaftlichen Verderbtheit „bloßzustellen“, verdirbt dem Dichter seinen Witz und die gute Laune nicht, verbannt den leichten Spott und die heitere Ironie nicht aus seinen Dramen; wenn man nicht genau wüßte, daß er die Leichtfertigkeit nur an das Licht zieht, um sie zu brandmarken, möchte man ihn selbst der Leichtfertigkeit zeihen. Mit seinen „Thesenstücken“ hat der Moralist Dumas nie etwas bewiesen, weil eben aus einem erdachten und künstlich zubereiteten Falle kein allgemein gültiger Satz abgeleitet werden kann, aber der Schöpfer wirkungsvoller Gesellschaftsbilder hat durch seine großen Erfolge und durch sein mächtiges Beispiel bewirkt, daß sündhafte und verbotene Liebesverhältnisse mit ihren Folgen zum vorherrschenden Inhalt des höheren Dramas in Frankreich geworden sind und, wie es scheint, mit möglichster Betonung des Physiologischen und Pathologischen vorläufig auch bleiben sollen. Der Korruption Einhalt zu thun, ist dem Moralisten, der sie gegeißelt hat, nicht gelungen, aber er hat ihr die Thore zur Bühne geöffnet, damit sie sich dort immer unverhüllter und brutaler darstellen möchte.

Mehr als Wirklichkeitsdarsteller denn als Zuchtmeister war Dumas in seiner „Kameliendame“ erschienen, und auch in seinem zweiten bedeutenden Werke, in der „Halbechten Welt“ (Demi-Monde, 1855), ist er mehr Realist als Philosoph: die „These“ tritt in den Hintergrund vor der dargestellten Handlung, dem Sittengemälde und den Charakteren, obgleich auch hier zum Schluß der Moralsatz, den das Lustspiel erhärten soll, von Olivier mit den Worten ausgesprochen wird: „Die Gerechtigkeit und das Gesetz der Gesellschaft wollen, daß ein ehrenhafter Mann nur eine ehrbare Frau als Gattin heimführt.“

Dumas schildert hier eine Gesellschaft, die zwischen der guten und der schlechten in der Mitte steht. Er führt das Leben und die Schicksale der Frauen vor, die aus irgend einem Grunde von der guten Gesellschaft ausgeschlossen worden sind, und die nun den Daseinskampf um gesellschaftliche Geltung oder Wiederherstellung aufnehmen. „Treten Sie einmal in den Laden eines Delikatessenhändlers ein, bei Chevet etwa oder Potel, und verlangen Sie seine besten Pfirsiche. Er wird Ihnen einen Korb mit den herrlichsten Früchten zeigen, die etwas entfernt, durch Blätter von einander getrennt, liegen. Fragen Sie nach dem Preise, so sagt er vielleicht: ‚Dreißig Sous das Stück‘. Sie sehen sich um und entdecken sicherlich in der Nähe dieses Korbes einen anderen mit ganz ähnlichen Pfirsichen, die aber so eng aneinander liegen, daß man nur eine Seite der Frucht erblickt — diese kosten funfzehn Sous. Sie fragen natürlich, warum diese ebenso großen, schönen, ebenso reifen und verlockenden Pfirsiche weniger kosten sollen als die anderen. Dann wird er irgend eine beliebige Frucht mit zwei Fingern möglichst zart herausnehmen, sie umdrehen und Ihnen auf der Unterseite einen ganz kleinen schwarzen Punkt, die Ursache des geringeren Preises, zeigen. Nun, mein Bester, Sie befinden sich hier im Korbe der Pfirsiche zu funfzehn Sous. Die Frauen, die Sie hier umgeben, haben einen Fehler in ihrer Vergangenheit, einen Flecken auf ihrem Namen, sie drängen sich aneinander, damit man den Flecken möglichst wenig bemerkt; sie sind von derselben Herkunft, besitzen dasselbe Äußere und dieselben Vorurteile wie die Frauen der Gesellschaft, aber sie bilden, was wir die Halbwelt nennen, die wie eine schwimmende Insel auf dem Pariser Ozean treibt, und die alles anruft, aufnimmt und zuläßt, was fällt, was auswandert, was sich vom Festland rettet, ungerechnet die zufällig

angetriebenen Schiffbrüchigen und die, welche, man weiß nicht, woher, kommen.“ Die alten Mittel der Intriguenkomödie, verwechselte Briefe, verstellte Schrift, ein Duell mit vorgeblich tödlichem, in Wirklichkeit ungefährlichem Ausgange, das dazu dient, die Wahrheit ans Licht zu bringen, sind hier verwendet worden. Die „Halbwelt“ ist eine Intriguenkomödie wie Beaumarchais’ „Figaro“ auf dem Hintergrunde natürlicher zeitgeschichtlicher Sittenschilderung.

Seit „Demi-Monde“ war Dumas in der Wahl seiner Personen, in der Darstellung der Verhältnisse, in denen sie sich bewegen, selbst in seiner Sprache der eifrigste Vertreter einer realistischen Bühnenkunst in Frankreich. So in der „Geldfrage“ (Question d'argent, 1857), im „Natürlichen Sohn“ (Fils naturel, 1858), wo ihn eigene Erfahrungen inspirierten, im „Verlorenen Vater“ (Père prodigue, 1859), für dessen Helden sein eigener Vater das Vorbild war, im „Frauenfreund“ (l'Ami des femmes, 1864) und endlich in „Claudes Frau“ (la Femme de Claude, 1873). Er befreit sich von dem Einflusse Scribes und ordnet seine Stücke immer mehr dem moralischen Satz unter, den er zu verfechten oder zu beweisen beabsichtigt. Hauptsächlich ist er darzulegen bemüht, in welchem Widerspruche die geltenden Gesetze und die in der Gesellschaft herrschenden Anschauungen zu gewissen, aus einer natürlichen Moral hervorgehenden Rechten, Ansprüchen und Pflichten stehen. So behandelt er die gesellschaftliche Stellung des Sohnes, der keinen anerkannten Vater hat, das Schicksal der von ihrem Liebhaber im Stich gelassenen, der von ihrem Gatten in einer unauflösbaren Ehe betrogenen und gemißhandelten Frau, oder er zeigt, welcher Lohn dem treulosen Weibe gebührt, das einen Ehrenmann zu Grunde richtet. In „la Femme de Claude“ wird die verbrecherische Gattin auf offener Bühne getötet und damit die in dem romanhaften Plaidoyer Dumas’ „l'Affaire Clémenceau“ (Der Fall Clémenceau, 1866) in dem Worte „Tue-la“ (Töte sie!) zusammengefaßte Ansicht über eheliche Pflichtvergessenheit und ihre Sühne dramatisch durchgeführt.

Im Jahre 1875 war Dumas als Nachfolger Lebruns Mitglied der französischen Akademie geworden, und er erschien, während er bisher seine Stücke für das „Gymnase“ geschrieben hatte, nunmehr mit der „Fremden“ (L'Etrangère, 1876) auf der Bühne des „Théâtre français“. Die Vorrede des Stückes enthält eine Zusammenfassung der litterarischen Ansichten des Dichters und bekämpft Zola und die Naturalisten. Dumas zeigt, daß schon Aristophanes und Shakespeare als Naturalisten gelten könnten, und weist anderseits darauf hin, daß die Öffentlichkeit der Bühne dem dramatischen Schriftsteller Einschränkungen auferlege, die für einen lyrischen oder epischen Dichter nicht vorhanden seien.

Nach der „Fremden“ war „Francillon“ (1887) der letzte große Erfolg Dumas’. Bei allem weitherzigen Mitgefühl für die von der Gesellschaft in ihren Rechten Verkürzten und Mißhandelten, bei aller Unerbittlichkeit, mit der er sich der Erörterung sittlicher Fragen widmete, bei aller genauen Kenntnis der Lebensverhältnisse, in deren dramatischer Vorführung er seine Ideen veranschaulichte, blieb der Moralist Dumas, der es als sein Hauptverdienst betrachtete, seine Kunst zu einer „sozialen Funktion“ gemacht zu haben, doch von weit geringerem moralischen Einfluß, als er selbst annahm. Er wurde in seiner Lebensanschauung und in der Auffassung seiner Probleme zu sehr bestimmt durch das, was er in der Welt erlebt hatte, in der er aufgewachsen war. Die Züge, womit er das Bild der Gesellschaft ausstattete und den verderblichen Einfluß des Weibes schilderte, gehören einem begrenzten Kreis von Erfahrungen des Pariser Lebens an. Vielleicht ist dies zu bedauern, da Dumas wirklich mit Ernst, Aufrichtigkeit und Kraft bemüht war, dem Drama einen lebendigen sittlichen Inhalt zu verleihen, und da ihn sein überlegenes Talent zu den einflußreichsten unter den Bühnendichtern seiner Zeit machte. Die Kühnheit und der Ernst, womit vielfach sittliche und gesellschaftliche Fragen in

dem modernen französischen Drama behandelt worden sind, gehen vor allem auf die umgestaltende und erneuernde Einwirkung Alexandre Dumas' zurück.

Überhaupt war die Zeit von Dumas und Augier eine der glänzendsten und fruchtbarsten in der Geschichte der französischen Bühne. Während jene beiden Größen es unternommen hatten, durch ihre Stücke auf das Leben der Nation zu wirken, war Victorien Sardou (geb. 1831) zunächst der erfolgreiche Fortsetzer der Scribeschen Methode und bewies eine unvergleichliche Geschicklichkeit und Beweglichkeit in der Vorbereitung und Durchführung theatralisch wirksamer Situationen. Auffällig tritt seine Verwandtschaft mit Scribe in den „Krähenfüßen" (les Pattes de mouche. 1861) hervor, einem Kunststück von raffinierter Verwickelung, das Sardou zuerst eine anerkannte Stellung verschaffte. Von da an entwickelt Sardou eine ungemeine Fruchtbarkeit. Aber er glänzt nicht allein durch seine Geschicklichkeit in der Szenenführung und in überraschender theatralischer Erfindung, sondern auch er folgt dem Zug seiner Zeit, unternimmt es, die Beobachtung des Lebens mit dem Intriguenstück zu verbinden und gestaltet daraus immer wirksame Gebilde, die als Sittenschauspiele gelten können: „Die guten Freunde" (Nos Intimes. 1861), „Die Lumpen" (les Ganaches. 1862), „Die alten Junggesellen" (les Vieux Garçons. 1865), „Die Familie Benoîton" (la Famille Benoîton". 1865), „Unsere guten Landleute" (Nos bons Villageois. 1866). Dabei enden die Stücke Sardous nicht so tragisch, wie des Lebens strenger Ernst es fordert, denn für den Dichter handelt es sich nur um ein mit Zügen aus der Wirklichkeit ausgestattetes Spiel, in dem mit schlauer Bühnenlogik zwischen Lachen und Weinen ein enger Zusammenhang hergestellt wird. Der Zuschauer bleibt immer in Spannung, und wer nicht mit peinlichen Gefühlen das Theater verlassen möchte, wird durch einen erfreulichen Ausgang und durch die Aussicht beglückt, daß auch das Schlimmste zum Guten gewendet werden kann.

Später, in „Daniel Rochat" (1880), stellt Sardou in ernsterer Form dar, wie zwei Menschen, die einander lieben und achten, durch die Unvereinbarkeit ihrer religiösen Anschauungen voneinander getrennt werden, aber noch in demselben Jahre wird in „Lassen wir uns scheiden!" (Divorçons; in Deutschland bekannter unter dem Titel „Cyprienne") wieder in heiterer, zuletzt sogar ausgelassener Weise ein aus Veränderungssucht nach Scheidung lüsternes Weibchen durch einen vernünftigen Gatten, der sie zum Scheine freigibt, von der Erbärmlichkeit ihres Verehrers und von der Liebenswürdigkeit ihres Gemahls überzeugt. In einer Reihe von Stücken Sardous, wie „Fernande" (1870), „Dora" (1877), „Odette" (1881), „Fédora" (1882) und „Georgette" (1885), ist der Einfluß des jüngeren Dumas erkennbar. Hier erscheinen weibliche Charaktere, die durch schwierige Lebensverhältnisse, infolge der Vorurteile der Gesellschaft oder durch die Macht der Liebe in einen sittlichen Konflikt geraten, der nur durch ein tragisches Opfer gelöst werden kann. Den Höhepunkt geschickt vorbereiteter und packender Bühnenwirkungen stellt „Fédora" dar.

Am Totenbette ihres ermordeten Verlobten André hat die russische Fürstin Fedora das Gelübde gethan, den Mord unerbittlich zu rächen, den, wie es scheint, Graf Loris Ipanoff aus politischen Gründen begangen hat. Fedora weiß den Grafen in Paris in sich verliebt zu machen und lockt ihm sein Geheimnis ab. Nur erfährt sie nicht, daß Loris den elenden André als Rächer seiner Familienehre getötet hat. Sie zeigt ihn in Petersburg als Nihilisten an und vernichtet die ganze achtbare Familie Ipanoff. Aber gerade jetzt hört sie aus seinem eigenen Munde, weshalb er André getötet hat, und kann ihn doch nicht mehr retten. Ipanoff selbst hat erfahren, daß eine Spionin seine Familie in Petersburg zu Grunde gerichtet, ihn der Polizei überliefert hat. Er flucht dem elenden Weibe, und Fedora tötet sich zu seinen Füßen.

Auch in der politischen Komödie hat sich Sardous vielseitiges Talent versucht, am erfolgreichsten in „Rabagas" (1872). Im Mittelpunkte dieses Stückes steht die Figur des redegewandten

Advokaten, der aus der Politik ein Geschäft macht, um sich an die Spitze der demokratischen Regierung zu bringen. Man hat Gambetta als Urbild für diese Gestalt betrachtet, und Sardou mußte sich darum, als er 1878 in die Akademie aufgenommen wurde, sagen lassen, daß seine seltenen Ausflüge in das Gebiet der Politik weder sein Talent noch sein Ansehen gefördert hätten.

Die Wirkungen, die in den Thatsachen und Verwickelungen selbst liegen, verstand Sardou noch zu verstärken, als er das historische Intriguenspiel Scribes mit einem großen Aufwand glänzender Ausstattung in das historisch-politische Spektakelstück verwandelte.

In dem Drama „Théodora" (1884), das er für Sarah Bernhardt schrieb, brachte er die berüchtigte Gattin Justinians und die Zirkusstreitigkeiten von Byzanz auf die Bühne, in „Thermidor" (1891) die „Schreckenszeit" der französischen Revolution, in „Madame Sans-Gène" (1894) endlich schilderte er mit unleugbarem Erfolg das Leben am Hofe Napoleons auf dem Hintergrund einer melodramatischen Intrigue.

Octave Feuillet hat die zartfühlenden Salondamen seiner Romane auch auf die Bühne gebracht und die Konflikte zwischen vornehmer Sitte und Leidenschaft in dramatischer Form fein und geistvoll behandelt („Dalila", 1859; „Julie", 1861), während er in einigen graziösen Proverbes dem Beispiel Mussets folgte („Das Für und Wider", le Pour et le Contre, 1854; „Das weiße Haar", le Cheveu blanc, 1860; „Die Fee", la Fée, 1856). Als Begründer der „Pariser Komödie" (vie parisienne) gelten Henri Meilhac (1831—97) und Ludovic Halévy (geb. 1834). Sie schildern mit heiterer Ironie jene Welt, die in raffiniertem Lebensgenuß aufgeht, und die sich und anderen den Glauben beibringen möchte, als echt pariserisch die feine Blüte der gesellschaftlichen Kultur darzustellen, also die scheinbar glänzende, in Wirklichkeit aber hohle und rohe Gesellschaft der Salons, der Klubs und bestimmter Vergnügungsorte.

In Stücken wie „Pariser Leben" (la Vie parisienne, 1867) und „Die kleine Marquise" (la Petite Marquise, 1874) erscheint die „Pariserin", jener „seltene Vogel, der wegen seiner unvergleichlichen Anmut und seines farbenschillernden Gefieders bewundert und beneidet wird". In „Froufrou" (1869), dem wirkungsvollsten Drama der beiden Autoren, wird das leichtfertige und graziöse Wesen, das jeder ernsteren Regung unfähig ist, in einer tragischen Handlung das Opfer seiner Umgebung und seiner schlechten Erziehung.

Während Eugène Labiche (1815—88) nicht ohne Lebenstreue den französischen Kleinbürger mit behaglichem und drastischem Witz im Versteck- und Verwechslungsspiel des Vaudeville vorführte und der Klassiker der Posse wurde („le Chapeau de paille d'Italie", Der italienische Strohhut, 1851; „le Voyage de M. Perrichon", Herrn Perrichons Reise, 1860), schufen Meilhac und Halévy aus dem „lyrischen Vaudeville" jene parodistischen Operetten, die, von den prickelnden Melodien Offenbachs beflügelt, überall heimisch wurden. Die „Schöne Helena" (la Belle Hélène, 1865) und die „Großherzogin von Gerolstein" (la Grande-duchesse de Gérolstein, 1867) sind die Musterstücke dieser ausgelassenen Persiflagen.

Molières „Lächerlichen Preziensen" und „Gelehrten Frauen" scheint Edouard Paillerons (1834—99) geistvolle „Welt, in der man sich langweilt" (le Monde où l'on s'ennuie, 1881) nachzueifern; denn hier spottet der „gallische Geist" über den „preziösen" in einem modernen Hôtel de Rambouillet. In dieser munteren und witzsprühenden Komödie will Pailleron im Namen der alten französischen Heiterkeit dem langweiligen Ernst zu Leibe gehen.

Er schildert einen akademisch-politischen Salon und die dort auftretenden komischen Figuren. Die Frauen sind fast alle vernarrt in den süßlichen Salonphilosophen Bellac, als dessen Urbild man den 1886 gestorbenen Akademiker Caro bezeichnete. Seine idealplatonische Liebestheorie ruft allgemeine Begeisterung hervor, nur die gründliche Engländerin Lucy Watson will keinen wissenschaftlichen Unterschied zwischen der idealen und der realen Liebe zugeben.

Die Schlagwörter der Naturalisten und Psychologen, die Forderungen unbedingter Treue bei der Wiedergabe der äußeren Thatsachen und der inneren Seelenvorgänge, die man überall

verkündete und in der epischen wie lyrischen Dichtung durchzuführen bestrebt war, riefen zuletzt, etwa seit 1880, auch auf dem Gebiete der dramatischen Kunst Reformversuche hervor. Man wollte in Lehre und Übung noch über das Ziel von Lebenstreue hinaus, das Augier und Dumas erreicht hatten. Diese, urteilte man, hatten doch noch auf Kosten der Wahrheit dem Bühnenoptimismus und der herkömmlichen Theaterperspektive zu viel Einfluß zugestanden. Die Forderung eines künstlichen dramatischen Aufbaues wird jetzt verworfen, die Handlung, möglichst einfach, hat sich vollständig der Sitten- und Charakterdarstellung unterzuordnen. Hauptsache sind die moralische Idee und die psychologische Analyse; die „Intrigue" ist nur ein Mittel der Szenenverbindung, sie hat keinen Knoten, keinen Umschwung (Peripetie), denn das sind künstliche Dinge, die mit dem wirklichen Leben nichts zu schaffen haben; auch darf es keinen „Räsonneur" mehr geben, durch dessen Mund der Verfasser seine eigenen Urteile vorträgt; eine Exposition und ein Abschluß sind überflüssig. Die Personen stellen sich selbst dar und geben sich durch ihre Reden und Handlungen klar zu erkennen.

Eine Versuchsstätte für die neue Bühnendichtung ohne Konventionen wurde Antoines „Théâtre Libre" (1887 bis 1894), das später eine Art Fortsetzung auf der Bühne des „Œuvre" gefunden hat. Antoines Bühne diente zunächst dem unbedingten Naturalismus und bewies, von wie geringem Werte die Theorie des „Milieu" für die dramatische Kunst ist, die uns nur die begleitenden Umstände der Handlung sichtbar und greifbar vor Augen stellt, während in der epischen Kunst die bewegte Schilderung selber dem Milieu Leben verleiht und anregend auf die Phantasie des Genießenden wirkt. Auch die „blutigen Lebensausschnitte" (tranches sanglantes de vie), die hier aufgeführt wurden, und die „Schindmährenkomödie" (comédie rosse), wie man diese auf der Bühne Antoines gepflegte Gattung nannte, dienten mehr dem exklusiven Behagen der Liebhaber und neuerungssüchtigen Schriftsteller als der großen Öffentlichkeit. Ein Verdienst der „Freien Bühne" war es aber entschieden, daß sie dazu beitrug, den Gesichtskreis der litterarischen Welt Frankreichs zu erweitern, und daß sie durch Aufführung hervorragender ausländischer Werke, von Ibsen, Björnson, Tolstoi, Hauptmann und Sudermann, der Erkenntnis Bahn brach, daß es in höheren Dramen noch andere Gegenstände zu behandeln gibt als die ewigen Konflikte von Mann und Weib in und außer der Ehe und mit der „Gesellschaft". Zudem ist nicht zu leugnen, daß die „Freie Bühne" das Sprungbrett der gegenwärtig am meisten anerkannten dramatischen Dichter Frankreichs geworden ist, der Becque, Hervieu, Brieux und Lavedan.

Vielleicht über sein Verdienst von seinen Jüngern gefeiert, aber vom Publikum nicht nach Verdienst anerkannt, galt als Führer unter den Dichtern der Reformbühne Henri Becque (1837—1899). Er besaß einen scharfen, klaren Blick für die Wirklichkeit, eine merkwürdig natürliche Sprache, echte, freilich bitter gewürzte Kraft. Seiner Weltanschauung nach war er Pessimist. Seine besten Dramen sind die „Raben" (les Corbeaux, 1882), die Darstellung einer Nachlaßregulierung, bei der eigennützige Geschäftsleute (die Raben) der Witwe und den Töchtern eines Fabrikanten ihr Erbe in nichts zu verflüchtigen verstehen, und die „Pariserin" (la Parisienne, 1886), in der die brave Clotilde die Pflichten gegen ihren Gatten und ihren Liebhaber in die schönste Übereinstimmung mit der Aufrechterhaltung eines geachteten bürgerlichen Haushaltes zu bringen weiß. Warum heißt nun das Stück „Die Pariserin"? Becque schien die Weiber zu hassen wie der alte Boileau. Er schildert sie als verführerisch und als bösartig, weil sie moralisch unzurechnungsfähig sind, und die Liebe des Mannes zu ihnen ist eine Täuschung der Dummheit (Michel Pauper, 1871; la Navette, 1879).

Paul Hervieu (geb. 1857) steht zwar noch unter dem Einfluß des jüngeren Dumas, aber in einigen seiner Stücke, wie „Ehezwang“ (les Tenailles, 1896), hat er sich doch auch einen besonderen Fall (ein Problem) zur Erörterung eines moralischen und juristischen Satzes konstruiert. Eugène Brieux (geb. 1858) vertritt mehr im Sinne Augiers die bürgerliche Moral (les Trois Filles de M. Dupont, Die drei Töchter des Herrn Dupont, 1897; les Bienfaiteurs, Die Wohlthäter, 1897), während Henri Lavedan (geb. 1859) nach seinem „Prince d'Aurec“, einer modernen Erneuerung von „Birnbaums Schwiegersohn“ (vgl. S. 693), die Gattung Halévys und Meilhacs, das „genre parisien“, ebenso wie Maurice Donnay (Les Amants, Die Liebhaber, 1896) mit Geist und Munterkeit und der „sinnlich erregten Phantasie“ eines Pariser Boulevardiers weiterpflegt.

4. Die lyrische und epische Dichtung.

Seit 1850 war Victor Hugo (s. die Abbildung, S. 703) die erste Größe der französischen Dichtung. Als Gegner des Kaisers, zu dessen Erfolg seine Verse beigetragen hatten, nahm er die öffentliche Meinung durch seine freiwillige Verbannung für sich ein. Von der Insel Jersey aus erwarb ihm seine unermüdliche Arbeitskraft und unerschöpfliche Fruchtbarkeit allgemeine litterarische Bedeutung. Erst der Fall des Kaiserreiches führte ihn 1870 nach Paris zurück, wo er als der anerkannte größte moderne Dichter Frankreichs im Jahre 1885 gestorben ist.

Die politischen Schicksale seines Vaterlandes haben vornehmlich zwei Gedichtsammlungen Hugos hervorgebracht: die „Züchtigungen“ (Châtiments, 1853) und das „Furchtbare Jahr“ (l'Année terrible, 1872). Die „Züchtigungen“ sind ein heftiger Ausbruch bitterer lyrischer Satire gegen das Kaiserreich, und der Dichter hat in dieser von Haß glühenden poetischen Anklageschrift eine seltene Energie und packende Gestaltungskraft entfaltet. Einzelne der Gedichte sind freilich von einer gewissen Gefühlsroheit oder übertriebene Äußerungen eines keine Rücksichten kennenden Ingrimms. Aber die sittliche Entrüstung über das Verbrechen, das an der Freiheit und der französischen Nation von denen begangen worden ist, die den Staatsstreich des 2. Dezembers vorbereiteten und durchführten, hat einen starken Widerhall im Herzen des französischen Volkes gefunden.

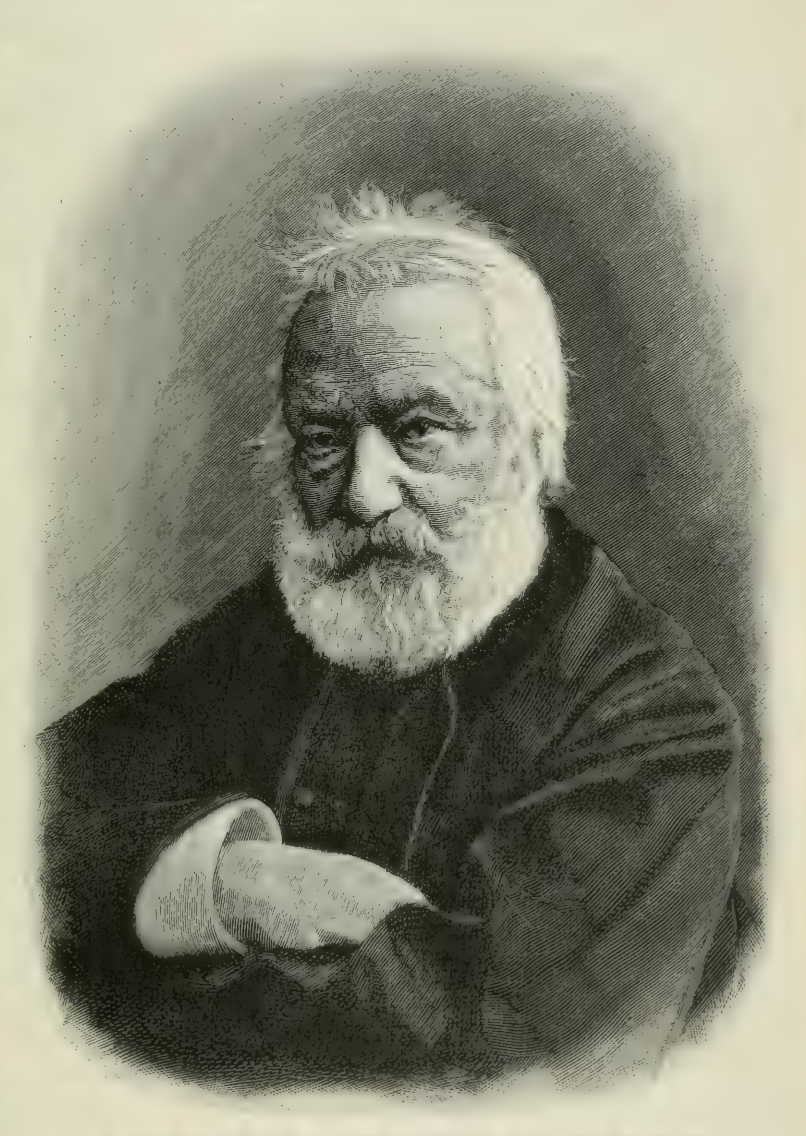
Im „Furchtbaren Jahre“ spricht Hugo poetisch aus, was ihm bei den traurigen Erfahrungen der Nation während der Jahre 1870 und 1871 durch den Sinn gegangen ist. Inmitten von wehmütigen Betrachtungen und Beschreibungen finden sich auch Poesien von liebenswürdigem, einfachem Charakter und glänzende Visionen des allgemeinen Friedens, der Verbrüderung der Menschen, des Sieges der Menschlichkeit durch die republikanische Freiheit, Ideale, die schon in der Brust des jungen Dichters schlummerten und in seinem Alter als der poetische Ausdruck seiner edelsten und aufrichtigsten Gesinnung erscheinen.

Die „Betrachtungen“ (les Contemplations, 1856) sind ein mehr persönliches Werk.

„Fünfundzwanzig Jahre“, schreibt Hugo in der Vorrede, „sind in diesen zwei Bänden enthalten .... Der Dichter hat sozusagen das Buch in sich selbst werden lassen. ... Was sind die ‚Betrachtungen‘? Was man, wäre das Wort nicht zu anspruchsvoll, die ‚Denkwürdigkeiten einer Seele‘ nennen könnte .. sie beginnen mit einem Lächeln, finden ihre Fortsetzung in einem Seufzer und enden mit dem Schall der Posaune des Abgrundes.“ In der That enthält diese Sammlung von Poesien die eigenen Lebenserfahrungen des Dichters, frohe und trübe, seine Gefühle, wie sie durch die Liebe, die Familie, die ihn

umgebende Natur in ihm wachgerufen wurden, seine litterarische Polemik gegen die „Klassiker“ seine politischen, religiösen und philosophischen Überzeugungen, die in bilderreichen Visionen vorüberziehen, einem die Natur beseelenden Pantheismus und menschenbeglückenden Sozialismus Worte leihen und mit Wehmut und Trauer die Leiden des Einzelnen und der Menschheit betrachten.

Vielleicht das Vollkommenste in Rhythmus und Strophenbau, was Hugo gedichtet hat, enthalten die zuweilen etwas leichtfertigen „Gassen- und Waldlieder“ (Chansons des rues et des bois, 1865).



Victor Hugo. Nach Photographie von Nadar in Paris. Vgl. Text, S. 702.

Als epischer Dichter und Geschichtsphilosoph erscheint Hugo vor allem in der „Legende der Jahrhunderte“ (Légende des Siècles I 1859, II 1877, III 1883): es ist eine Reihe farbenreicher geschichtlicher Gemälde von symbolischer Bedeutung. Die „Legende der Jahrhunderte“ ist Frankreich zugeeignet. Hugo hat auch für diese Sammlung verschiedenartiger Poesien nachträglich, wie er es gern thut, einen Plan und einen einheitlichen Gedanken von großer Tragweite erfunden: er will hier die Absicht gehabt haben, „die Menschheit in einer Art von kyklischem Werke darzustellen“, den Menschen auf dem Hintergrund und unter den Einwirkungen des großen Ganges geschichtlicher Entwickelung in seinen Haupterscheinungen von typischer Bedeutung vorzuführen. Ein Dichtertraum, den vor ihm schon Chénier, Lebrun und

Lamartine geträumt hatten! Die „Legende der Jahrhunderte“ ist aber, wie billig, nur das Bruchstück einer größeren Dichtung geblieben, der erste Teil einer Dreiheit, deren beide anderen Teile das „Ende Satans und Gottes“ heißen sollten. Victor Hugo meinte, überall in der Sammlung den Zeitcharakter gewahrt zu haben. Aber seine reiche Phantasie läßt den Dichter aussprechen und schildern, was sie will. Was von dieser vorgeblich symbolischen Darstellung der menschlichen Entwickelung vorhanden ist, sind einzelne lyrisch-epische oder rein epische Gedichte, prachtvolle Gemälde einzelner Vorgänge und Episoden menschlicher Thaten und Gefühle in verschiedenen Zeitaltern, die zum Teil auch einer bestimmten humanen Tendenz oder einem oberflächlichen, philisterhaften Tyrannen- und Priesterhaß ihr Dasein verdanken. Denn Priester und Tyrannen (Könige) werden von Hugos willkürlicher Geschichtsauffassung gebrandmarkt, gleichsam als für sich bestehende feindliche Mächte, die dem Volke und der Menschheit zu schaden suchen: der Dichter hat nicht zu der Auffassung durchdringen können, daß die Fehler und Verbrechen der Könige auch die Fehler und Verbrechen der Völker sind. Die Hochschätzung der Tapferkeit, der Haß gegen die Ungerechtigkeit und Gewaltthätigkeit, die Liebe zum Guten und Edlen beseelen diese Gedichte; aber hauptsächlich beschäftigt sich der Dichter mit finsteren Vorgängen, und die Unfähigkeit, menschliche Gestalten zu schaffen, macht auch diese Reihenfolge grandioser Schilderungen einförmig: Unglück, Verbrechen und Ungeheuerlichkeiten erblickt der Dichter fast allein auf seinem langen Gange durch die Geschichte der Menschheit. Nur selten leuchtet eine freundliche Episode auf, wie „Die Weihe des Weibes“ (le Sacre de la femme) oder das prächtige, von einer alten Chanson de Geste (Gui de Bourgogne) inspirierte Gedicht „Aymerillot“, die Perle der ganzen Sammlung, eine Verherrlichung der Treue und der naiven, entschlossenen Thatkraft. Diese prächtige Ballade mit ihrem epigrammatischen Schluß zeigt einige Verwandtschaft mit manchen deutschen Balladen von Uhland und Schwab. Bezeichnend ist, daß der Dichter in seiner Geschichtslegende fast niemals wirkliche Helden des Menschlichkeitsgedankens auftreten läßt.

Victor Hugo besaß einen unermüdlichen Fleiß, Sinn für Ordnung und konsequente Energie in seiner Lebensführung trotz einer zu Zeiten überwallenden leidenschaftlichen Selbstsucht. Die große, oft in stürmischem Ungestüm sich äußernde Erregbarkeit seiner Phantasie und seines poetischen Temperaments sind aber kein Beweis eines feinen Gefühls und tiefen Gemütes. Selbst in seinen Liebesgedichten ist er ohne wahre Leidenschaft, er verschönt nur die sinnliche Regung mit zierlicher Galanterie, und öfters verleiht seine Eitelkeit seinen Liebesgedichten sogar einen Anstrich von Geckenhaftigkeit. Hugo war keine innerliche Natur, die langsam reift und allmählich zur Klarheit durchdringt: er war schnell in sich fertig. Sein ausgesprochener Individualismus ist thätige Kraft, Selbstgefühl und starkes Begehren, das nach außen wirken will und von außen bewegt wird: er sucht vor allem sein Ich zur Geltung zu bringen. Sogar seine liebenswürdige Fähigkeit, die Freuden und Leiden des Familienlebens empfindungsvoll zu schildern, läßt ihn nicht immer seine eigene Wichtigkeit vergessen, und er nimmt besonders zuletzt in der „Kunst, Großvater zu sein“ (l'Art d'être Grand-père, 1877) eine kindische Feierlichkeit des Tones an. Seine Entwickelung besteht vornehmlich im Anwachsen seiner Fruchtbarkeit; seine moralische Persönlichkeit wandelte sich wenig. So gut er mit dem Leben als Privatmann fertig zu werden verstand und sich durch Tüchtigkeit und Arbeitsamkeit eine glänzende Lebensstellung errang, so wenig ist er schöpferisch der vollen Wirklichkeit des Lebens Meister geworden. Man darf die politischen Wandlungen des Dichters weder als besonderen Beweis einer fortschreitenden Entwickelung noch als einen Makel seines persönlichen Charakters oder gar

als die Folge eigennütziger Berechnung ansehen. Nachdem Victor Hugo die Jugendkrankheit eines aufrichtigen, aber engherzigen Legitimismus überwunden hatte, aus dem ihn auch ohne die Julirevolution sein litterarischer Freiheitssinn herausgeführt haben würde, wirkten in den folgenden Jahren (1830—50) die von dem Hauch der Menschenliebe durchwehten Lehren der Sozialisten, des politischen und religiösen Freisinns auf ihn ein: die begeisternden Worte Freiheit, Brüderlichkeit, Mitleid fanden sein Herz und seine Einbildungskraft offen. Wie war es da ein Wunder, daß er, als in seinem Vaterland durch List und Gewalt ein persönliches Regiment errichtet worden war, das ihm als eine Tyrannenherrschaft erscheinen mußte, nur im Schoße einer menschenfreundlichen und den Völkerfrieden herbeiführenden Republik eine Verwirklichung seiner Ideale erhoffte? Er konnte ja bei der Beurteilung politischer Zustände und der Thatsachen geschichtlicher Entwickelung ebensowenig wie in der Dichtung den zwingenden Forderungen der Wirklichkeit gerecht werden! Gerade hierin waren der Politiker und der Dichter eins. Die umfassende Liebe zur Menschheit aber, zu den Armen und Elenden, war bei ihm echt und wahr. Wenn er dieser Herzensmeinung bisweilen einen unvernünftigen Ausdruck gab und sie für seine Popularität ausnutzte, so war sie doch schon lange vor seiner politischen Umkehr vorhanden.

Der große Dichter und Sprachkünstler war ein Mann von mittelmäßiger Intelligenz. Er war nicht fähig, einen Gedanken klar und scharf zu fassen, zu entwickeln und zu verfolgen. Seinen Gedanken fehlt nicht selten der innere Zusammenhang, der oft willkürlich einer Antithese oder einem bildlichen Ausdruck zuliebe geopfert wird. Victor Hugo spricht bisweilen kaltblütig den größten Unsinn aus. Seine Ideen schwimmen in einem oberflächlichen philosophischen Gottesglauben und in einem philanthropischen Sozialismus und Republikanismus. Um so größer war Hugos Hochachtung für das Denken, ja er hatte selbst den Ehrgeiz, ein Denker zu sein, und nicht bloß ein Lehrer des Volkes und ein „Leuchtturm" der Menschheit, sondern auch ein Mann von ausgebreitetem philosophischen, litterarischen und geschichtlichen Wissen. Aber seine Kenntnisse sind meist nur Reminiszenzen an eine oberflächliche Lektüre; sein Urteil ist früher fertig als sein Wissen oder wird durch das bestimmt, was ihm auffallend und sonderbar erscheint und durch seine Einbildungskraft auf seinen Verstand wirkt. Die Namen vertreten bei ihm oft die Bekanntschaft mit den Gegenständen, und er schüttet sie gelegentlich mit einem gewissen inneren Behagen in vollklingenden Versen aus. So begegnet es ihm häufig, daß er die absurdesten Behauptungen aufstellt. In seinem Buche „William Shakespeare" z. B. beabsichtigt er den Satz zu entwickeln, daß die Wissenschaft „sich immer wieder ausstreiche". Er reiht eine große Anzahl mehr oder weniger lächerlicher Ansichten aneinander, die wissenschaftlich sein sollen, aber persönlich und höchst anfechtbar sind. Die Gelehrten werden durch ihre Nachfolger „verbessert", mit Ausnahme von einzelnen, wie Kepler, Euler, Geoffroy Saint-Hilaire und Arago, die nur „Licht gebracht haben". Unter denen, die sich geirrt haben, nennt er „Lagrange, vorgestern" neben „Cuvier, gestern", Leibniz vor Lagrange, Plotin vor Averroës, Carneades vor Empedokles. Wie die historischen Thatsachen und Namen, so unterwirft er auch die natürlichen Dinge der Willkür des poetischen Gedankens und des Reimes: die Wahrheit ist ihm gleichgültig, wenn er seine Einbildungskraft walten läßt.

Victor Hugo war aber ein Dichter, der die Fähigkeit besaß, gewisse allgemeine Zeitgedanken in sich aufzunehmen und wirkungsvoll poetisch zu gestalten. Die Zweifel, die sein Zeitalter beunruhigen, die Wünsche, die es erregen, erfüllen seine Poesie und erhalten durch ihn energievollen Ausdruck. Der Dichter vermag keine Probleme zu lösen, die Forderungen seiner Zeit weder auf ihre Berechtigung noch auf ihre Erfüllbarkeit zu prüfen, er ist aber im stande, das

unbestimmte Sehnen und Begehren, die freudvollen und leidvollen Stimmungen und Erfahrungen, die in der Luft liegen, in poetischen Vorstellungen auszudrücken, die die Seele sympathisch erregen oder mit kräftiger Begeisterung erfüllen. Er versteht es, durch die gestaltende Phantasie die Seele in Aufruhr und in Spannung zu versetzen. Das Gottesbewußtsein, die Vorstellungen des Unerforschlichen, des gemeinsamen Menschengeschickes, böse und gut, Elend und Laster, der Gedanke des Fortschritts durch Aufklärung und Mitleid, das sind Ideen, die ihn erfüllen in ihrer unbestimmten, ihn aber berauschenden Allgemeinheit, und die seiner Dichtung des rhythmischen Zaubers, der klangvollen Worte und der bilderreichen Gegensätze von Schatten und Licht eine edle Macht über die Seelen verleihen.

Von den philosophischen und politischen Lehren bewahrt er sich einige Schlagworte, deren allgemeine Bedeutung jeder kennt, und an diese Worte knüpft er seine Bilder und Vergleiche an, die ihm die Natur oder sein Wissen darbieten. Er denkt überhaupt nur in Bildern, er faßt die Probleme, die ihn verwirren und beunruhigen, in konkrete Gestalten, er dichtet Mythen. Wie Dante eine phantastische Welt zu einer wirklichen machte, so erschafft Hugo eine Phantasiewelt aus der Wirklichkeit. Denn es fehlt ihm völlig an psychologischem Sinn. Trifft er einen Armen, so wird er ihm gleich zum Armen schlechthin (Cont. II. 118). Hinter der Metapher verflüchtigt sich der eigentliche Gegenstand oder die ursprüngliche Idee.

Dadurch, daß er lebhaft Anteil nimmt an den großen Fragen der Menschheit, erhebt sich der Dichter aber mehr als die übrigen Romantiker über sein eigenes Ich. Seinen Gefühlen leiht er Worte, aber sie haben nicht bloß individuelle Geltung, sondern universelle Tragweite. Seine lyrische Dichtung sagt nicht allein, was der Einzelne für sich empfinden kann, sondern auch, was der Einzelne in seinen Beziehungen zur Gesamtheit empfinden soll und muß. Das gibt seinem Werke Größe und Adel.

Ein Nachklang zur Romantik ist die Poesie des „Parnaß“. Ihre Vorbilder sind Théophile Gautier und Heinrich Heine. Das Prinzip der „Kunst um der Kunst willen“ vertritt in der lyrischen Poesie zunächst Théodore de Banville (1823—91), ein Künstler des Reimes und des Rhythmus, ein Dichter, der fast ganz in der Form aufgeht, während Gautier in seinen Versen doch immer bestimmte Gemälde dargestellt hat. Den Charakter seiner Kunst bezeichnet Banville schon durch die Titel seiner Gedichtsammlungen: „Cariatides“ (1842), „Stalactides“ (1846) und „Seiltänzeroden“ (Odes funambulesques, 1857).

Am stärksten unter dem Einflusse Heines steht vielleicht Charles Baudelaire (1821 bis 1867), der auch von dem Amerikaner Allan Poe, dessen Gedichte er übersetzte, Anregungen erhielt. Seine bekannteste Sammlung sind die „Fleurs du Mal“ (Blumen der Sünde, 1857 und 1861). Baudelaire ist ein Dichter von kaltem Gemüte, den der romantische Zug zur greifbaren und farbenreichen Wirklichkeit und trotzige Auflehnung gegen überlieferte sittliche Anschauungen erfaßt haben, aber zugleich bewegt ihn der Ehrgeiz, etwas Ungewöhnliches und Neues zu schaffen, und darum wählt er für sein großes sprachschöpferisches Talent das Gebiet des Ungesunden, Unsittlichen, Abstoßenden und „Satanischen“. Sein Tastsinn und sein Geruchssinn sind von besonderer Erregbarkeit. Ihn läßt die Idee der Vernichtung und der Verwesung nicht los. Sein Ekel am Dasein ist jedoch vielleicht weniger das Ergebnis persönlicher Erfahrung als vorgefaßte Meinung. So bedient er sich der Antithese von Schönheit und Häßlichkeit, um den Reiz der poetischen Form und Sprache um Tod und Verwesung spielen zu lassen; es ist eine Mischung von Idealismus und angefaulter Sinnlichkeit, die in diesen „Fleurs du Mal“ zu Tage tritt.

Mit der Kraft eines starken Willens hat Baudelaire seinen Gegenstand, den moralisch und physisch in Fäulnis geratenen Abschaum des zivilisierten Menschendaseins, mit rhythmischer und reimtechnischer Gediegenheit und mit dem Streben nach sprachlicher Vollkommenheit behandelt. Der gesuchte, sich selbst zu immer brutalerem Weltekel aufstachelnde Pessimismus in vollendeter poetischer Form ist aber doch nur der litterarische Ausdruck jenes stürmischen Triebes nach Lebensgenuß, der nach Überreizung und physischer Erschlaffung zu moralischer Gleichgültigkeit führt. Die Verse Baudelaires sind die Verse eines künstlerisch begabten Menschen, dem nur der Genuß das Leben wert macht, und der, nachdem er erkannt hat, wie schal und wertlos der Genuß ist, seinen Ekel und Groll gegen das Leben in raffinierter Weise als allgemein gültige Weisheit auftischt. So ist seine Philosophie doch nur das mit absichtlicher Roheit zur Schau getragene Resultat höchst beschränkter Lebenserfahrung, nicht der Schmerzensschrei eines Mannes, der sich ein edles Menschenideal gebildet hat, und der nun seiner Enttäuschung darüber Ausdruck gibt, daß die Wirklichkeit seiner hohen Vorstellung so wenig entspricht.



Jean Richepin. Nach Photographie von Stéphano in Paris.

Baudelaire hat Nachahmer gefunden in der Dichtung der Welt- und Lebensverekelung, und der talentvollste unter diesen Nachahmern ist entschieden Jean Richepin (geb. 1849; s. die nebenstehende Abbildung) als Verfasser der „Bettlerlieder“ (la Chanson des Gueux, 1876) und der „Lästerungen“ (Blasphèmes, 1884). Diese Art Poesie ist eine Entwickelungsform des Romantizismus, der ja im Gegensatz zu den klassischen Einschränkungen fordert, daß die ganze Fülle und Tiefe des menschlichen Lebens Gegenstand der Poesie sein müsse, also auch die niedrigsten und abstoßendsten Erscheinungen und Regungen.

Etwa seit 1850 macht sich in der Dichtung aber auch die Einwirkung des wissenschaftlichen Geistes fühlbar. Das Persönliche, die Empfindungen des Herzens werden zurückgedrängt durch die Arbeit des Geistes, der sich der Entwickelung philosophischer Ideen und der Darstellung der thatsächlichen Wahrheiten widmet. Schon Victor Hugo hatte ja philosophisch dichten wollen. Ein solcher Gedankendichter ist Victor de Laprade (1812—83) als Platoniker, mystischer Naturforscher und christlicher Idealist („Poèmes evangeliques“, 1852; „Symphonies“, 1855; „Idylles héroiques“, 1857). Der durch die Romantik lebendig gewordene Wirklichkeitssinn verlangt größere Genauigkeit und Zuverlässigkeit der Darstellung und ruft die Altertumskunde, die Naturwissenschaft und die Philosophie zu Hilfe. Victor Hugos oberflächliche Art genügt nicht mehr, sondern der Dichter geht bei dem Gelehrten in die Schule. Schon in der Kunst eines Dichters zweiten Ranges wie Louis Bouilhets (1822—69) erkennt man den Versuch, das römische Leben („Melaenis“, 1851) sittengeschichtlich getreu zu schildern, bedeutender aber offenbart sich der wissenschaftliche Zug der lyrischen Dichtung in den Werken der beiden hervorragendsten Dichter dieser Zeit, Lecontes de Lisle und bei Sully Prudhommes. Absichtlich verbannte Leconte de Lisle (1818—94) aus seiner Lyrik die Gefühlsregungen des Augenblicks, weil sie die Fähigkeit stören, das Angeschaute genau, treu und zuverlässig wiederzugeben. Während

er unermüdlich seine wohllautenden Alexandriner künstlerisch ausarbeitet, steht er seinem Vorwurf ungerührt und parteilos gegenüber, um seinen Gegenstand in vollster objektiver Wahrheit darzustellen. Ein klassisches Beispiel für diese Methode ist sein berühmter „Mittag“ (Midi). Aber die Schilderung ist hier dem Dichter nicht Selbstzweck: der Mittag ist das Symbol eines Gedankens. Das Naturgefühl ist nicht ein unbefangener, die Lebensfreude steigernder Seelenzustand, in dem wir uns eins wissen mit der Schöpfung, es ist nicht eine uns von außen kommende Offenbarung, die uns bereichert und erhebt, sondern es bietet nur der erschlafften Seele, die „gleichgültig gegen Weinen und Lachen“ geworden ist, den Trost der Ergebung in dem Gedanken an das „unendliche Nichts“.

Leconte de Lisle hat aus dem Vorrate seiner archäologischen, geschichtlichen und naturwissenschaftlichen Kenntnisse einer pessimistischen Weltanschauung künstlerisch wirksame Symbole geschaffen; aber wie wenig auch das Leben den hochgestiegenen Ansprüchen seines Denkens genügte, sein Künstlerauge blieb für die Schönheit und den Reiz der natürlichen Erscheinungen empfänglich, und dies erregte in dem gelehrten Denker den Ehrgeiz, die Dinge in ihrer eigenartigen Schönheit anschaulich wirken zu lassen. In den „Alten Gedichten“ (Poèmes antiques, 1852) hat er einen neuheidnischen Ton angeschlagen, der auch bei Louis Ménard, Théodore de Banville und anderen seinen Widerhall findet. Die Griechen haben allein im Menschenleben die Poesie verwirklicht, nach Homer, Äschylos und Sophokles ist der Menschengeist ein Raub der Barbarei geworden. Die neuere Dichtung selbst ist ohne Kraft und ohne Gehalt, ein wirrer Reflex der feurigen Persönlichkeit Lord Byrons, der gemachten und sinnlichen Religiosität Chateaubriands, der mystischen Träumerei der Deutschen und des Realismus der englischen „Seeschule“; sie ist hybrid, ohne Zusammenhang, ein „Archaismus der unmittelbaren Vergangenheit“ (Vorrede der Poèmes antiques). Und doch sind auch die antiken Poesien von Leconte de Lisle nur glänzende, aber künstliche Wiederbelebungsversuche einer erstorbenen Vergangenheit.

Leconte de Lisle verschmähte es, sein eigenes Leben der Menge preiszugeben, seine „trunkene Begeisterung oder sein Leiden“ auf einem „banalen Schaugerüst“ feilzubieten. Die Nation lohnte den stummen Hochmut des Dichters mit Gleichgültigkeit. Allgemein bekannt war er nur als der Verfasser des „Mittags“ und als Übersetzer griechischer Dichter („Iliade“, „Odyssée“, 1866 und 1867; „Idylles de Théocrite“, 1869; Eschyles, 1872; Horace, 1873), der nicht davor zurückscheute, die einfache Natürlichkeit und selbst die herbe Großartigkeit seiner Urbilder peinlich genau wiederzugeben. Eine Anzahl jüngerer Dichter scharte sich um ihn, die „Parnassiens“, ein Name, der mit dem „Parnasse contemporain“ (1866, 1869, 1876), einer vom Buchhändler Lemerre herausgegebenen lyrischen Anthologie, aufkam.

An den Sonnabenden versammelten sich die begeisterten Jünger Lecontes in dessen Wohnung (um 1865), um ihm ihre Verse vorzulegen und sein Urteil zu hören; unter seiner Führung unternahmen es Léon Dierx, Xavier de Ricard, Anatole France, Catulle Mendès, Armand Silvestre, François Coppée, Sully Prudhomme und de Hérédia, die falsche, von den englischen Seedichtern entlehnte Empfindsamkeit und die mittelmäßigen Nachahmer Lamartines zu bekämpfen. Die Pflege der „reinen Form“ wurde die poetische Glaubensregel der jungen Dichter; indem sie sich die Formel „l'art pour l'art“ aneigneten, wollten sie sich des „Moralisierens“ enthalten und verwarfen die „Kunst, die Predigten hält“ (l'art prêcheux). Einige forderten die Unterdrückung aller persönlichen Gefühle, eine jeder Leidenschaftlichkeit ledige, hoch über der Menge thronende olympische Teilnahmlosigkeit. Von allen diesen Dichtern ist vielleicht allein José Maria de Hérédia (geb. 1842) diesem Kunstideal in seinen „Trophäen“ („Les Trophées“, 1892) treu

geblieben. Seine Sonette sind prächtige erotische Dekorationsstücke von ausgezeichneter sprachlicher und metrischer Meisterschaft. Die Übrigen hielten zwar auch an dem Grundsatze, feine und saubere Arbeit zu liefern, fest, aber sie schlossen doch ihr Inneres nicht kühl vor der Welt ab und entzogen sich vor allem nicht den Einwirkungen Heinrich Heines.

Der Ansehnlichste, der aus der Schar der jungen Parnassiens hervorging, **Sully Prudhomme** (geb. 1839; s. die untenstehende Abbildung), ist gerade als Dichter der gefühlvolle, jeder Art des Anteils fähige moderne Mensch. Seine ersten Dichtungen („Stances et poèmes", 1865; „les Solitudes", Einsamkeiten, 1869) bezauberten dadurch, daß in ihnen die feinsten und zartesten Gefühle einfach, sicher und durchaus klar wiedergegeben waren. Aber Sully Prudhomme ist zugleich ein vielseitig gebildeter Künstler von philosophischen Neigungen, der selbst die Gegenstände seines Studiums und Nachdenkens mit Ernst und Gewissenhaftigkeit poetisch behandelt und auch für den Ausdruck seiner philosophischen Ideen eine von aller Rhetorik freie Einfachheit und Klarheit gewonnen hat. Er entfaltet in seiner Gedankenentwickelung eine Folgerichtigkeit und in der Auseinandersetzung seiner Lehren eine Bestimmtheit, die einen merkwürdig scharfen Gegensatz zu den philosophierenden Dichtungen seines Zeitgenossen Hugo bildet.



Sully Prudhomme. Nach Photographie von Pierre Petit in Paris.

Eine Sammlung von Sonetten („les Epreuves", Prüfungen, 1866) besteht aus vier Büchern mit den Überschriften: „Liebe", „Zweifel", „Traum" und „Handlung". In den Sonetten des zweiten Buches herrschen die wehmütigen Gefühle des philosophischen Unglaubens, der sich doch nach Gewißheit sehnt und gerührt und bewundernd auf den Gläubigen blickt, wie es ja schon Musset in seinen Jugendgedichten gethan hatte. Sully Prudhomme sucht Beruhigung im Traume, die Unbestimmtheit des Traumlebens führt jedoch zum Handeln zurück. Zuletzt werden die verschiedenen Erfindungen und Entdeckungen des menschlichen Geistes in einzelnen Sonetten behandelt, aber bei aller Begeisterung für die Werke der menschlichen Thatkraft bleibt doch eine schwächliche und matte moralische Stimmung zurück.

In Prudhommes Gedankendichtung „les Destins" (Die Geschicke, 1872) beantwortet die Natur die alte Frage nach dem Ursprung des Übels, und die „Blumenernte" (la Récolte des fleurs, 1874) ist eine anmutige Parabel, die sich gegen den nüchternen Nützlichkeitsgeist richtet. „Ungestilltes Sehnen" (Vaines Tendresses, 1875), vornehmlich Lieder einer Liebessehnsucht, deren idealen Aufschwung Augenblicke der Entmutigung und des Zweifels hemmen, enthält Lieder von entzückender Lieblichkeit der Gedanken und melodischem Zauber. Sully Prudhommes letzte beiden Sammlungen endlich führen die bezeichnenden Titel „Gerechtigkeit" (Justice, 1878) und „Glück" (le Bonheur, 1888).

Der Dichter ist der Ungewißheit müde, er sucht nach einem festen Punkte und findet sein Ziel in der Verwirklichung der Gerechtigkeit unter den Menschen. Wo ist sie zu finden? Unter den Arten? Hier herrscht allein das Begehren, der Kampf ums Dasein. In den Beziehungen der Staaten zu einander? Hier dient Gewalt der List. Im einzelnen Staate? Hier gibt es nur Streit und Regungen des Ehrgeizes, nicht in Schranken gebannt durch das Gefühl der Billigkeit, sondern durch gegenseitige Berechnung.

Jenseit der Erde? Die Gleichmäßigkeit der Materie und ihrer Gesetze im Weltall läßt nicht annehmen, daß die moralische Einrichtung der himmlischen Welten eine andere sei als die der Erde. In der physischen Natur lebt also die Gerechtigkeit nicht, und der Dichter wendet sich zur Betrachtung des eigenen Innern: Die Gerechtigkeit, anstatt vor meinem Schritte zu entweichen, hat in mir selbst, in meinem Herzen ihre Zuflucht gefunden! Wenn man die Größe der Seele betrachtet, so erkennt man, daß die Gerechtigkeit die Achtung des Menschen für den Menschen ist. Die Achtung für den Einzelnen führt zur Achtung der menschlichen Gemeinschaft. Die Sympathie, aus der allein dieses Gefühl gegenseitiger Achtung hervorgehen kann, ist die wesentliche Grundlage der Gerechtigkeit, diese selbst das ideale Ziel der mit der Liebe eng vereinigten Erkenntnis. Entschieden ist diese Dichtung Prudhommes die poetische Verklärung der Comteschen Philosophie.

Sully Prudhomme verdankt seinen philosophischen Neigungen eine starke Fähigkeit der Analyse, die er auch auf seine eigenen Gefühle anwendet. Aber die große Treue bei der Wiedergabe der selbsterlebten Eindrücke verfällt öfter der Spitzfindigkeit. Der Dichter räumt dem Psychologen das Feld, wenn er dem Ausdruck zartester Gefühlsunterschiede die feinste Sorgfalt angedeihen läßt. Er steht der klassischen Überlieferung der Versbehandlung verhältnismäßig nahe, aber wie seine Zeitgenossen ist er sehr gewissenhaft in der Auswahl seiner Reime. Um für wissenschaftliche Thatsachen und seine philosophischen Spekulationen poetischen Ausdruck zu finden, hat er sich redlich bemüht, aber es mangelt dieser intellektuellen Poesie an anschaulicher Wirklichkeit und intensiver Lebenskraft.

Neben der geschichtlichen und der philosophisch-naturwissenschaftlichen Lyrik gibt es noch eine dritte Art lyrisch-epischer Poesie, die dem Naturalismus des gleichzeitigen Romans am nächsten kommt und seine krankhafte Neigung teilt, die unerfreulichen und niedrigen Zustände des zeitgenössischen Lebens zu schildern. Coppée, Manuel, Theuriet, die auch gelegentlich für den „Parnaß" gearbeitet haben, sind die namhaftesten Vertreter dieser Richtung. François Coppée (geb. 1842; s. die beigeheftete Tafel „Ein Zwischenakt in der Comédie française", die auch zu vielen anderen der hier behandelten Autoren zu vergleichen ist) war am erfolgreichsten in seinen Verserzählungen, weniger in seinen rein lyrischen Dichtungen („Poésies", 1879) und dramatischen Versuchen („le Passant", der Vorübergehende, 1869). Er ist vielleicht der einzige der Parnassiens, der in Frankreich wahrhaft volkstümlich geworden ist. Nach Überwindung der verkünstelten Empfindsamkeit seiner lyrischen Jugendgedichte schilderte er das bescheidene Leben des arbeitenden Pariser Volkes in kleinen, meist wehmütig ausklingenden Erzählungen.

Zuerst freilich legte er in der Geschichte Oliviers (Olivier, poème, 1875) ein poetisches, an Musset erinnerndes Selbstbekenntnis ab. Olivier ist ein junger Mann, der leichtsinnig dem Genuß gelebt hat und nun an einem Sonntag inmitten der frohen Menge die Leere seines Daseins fühlt. Erinnerungen an seine Kinderjahre ziehen ihn in seine ländliche Heimat zurück. Dort leben alle frischen Eindrücke der Jugendzeit, der naive Glaube, die reine Liebe in ihm wieder auf: Susanne, die Tochter seines Wirtes, wirkt dieses Wunder, als sie ihm, die er als kleines Kind gekannt hat, in der Blüte ihrer sechzehn Lenze entgegentritt. Olivier gibt sich dem befreienden und erneuenden Zauber der Unschuld hin und glaubt, seine Vergangenheit sei abgethan. Menschliche Selbsttäuschung! Zweimal rufen eine Bewegung, ein Wort Susannes das Bild seiner früheren Liebschaften in ihm wach, und ihn erfaßt von neuem das unruhvolle Fieber, von dem er geheilt zu sein wähnte. Weil er seine Vergangenheit nicht vergessen kann, beschließt er, das Mädchen, das er liebt, aufzugeben. Dieser Gegensatz zwischen der unheilbaren Verderbtheit des Weltlings und der unberührten Unschuld ist alt, nur ist der mit seiner Lasterhaftigkeit prahlende Kraftmensch der romantischen Zeit ein eitler Poet geworden, den das Bewußtsein seiner vergifteten Seele empfindsam macht. Wirklich ergreifend ist manche andere von Coppées einfachen Erzählungen, wie „Angelus" in den „Poèmes modernes" (1869), die Geschichte eines alten Pfarrers und eines Totengräbers, die sich aus ihrer trübseligen Vereinsamung erlöst fühlen, als sie nach dem Angelusläuten auf den Stufen der Kirche einen ausgesetzten Säugling finden, den sie aufnehmen und mit aller Sorgfalt pflegen und





Ein Zwischenakt in der
Nach dem Gemälde von Edouard

H. de
Lapommeraye

Zola

Wolff

H. Fouquier

E. de Goncourt

J. Aicard

Renan

A. Antoine

F. Duquesnel

Richepin

P. Bourget

Feuillet

L. Halévy

Dumas

E. Thierry

Claretie

Augier

Ein Zwischenakt

Gounod

Daudet de Bornier

Abr. Dreyfus

A. Silvestre

George Ohnet

Sarcey

A. Theuriet

V. Cherbuliez

Jules Lemaître

Arsène Houssaye

…ppée

Banville

Pailleron

C. Doucet

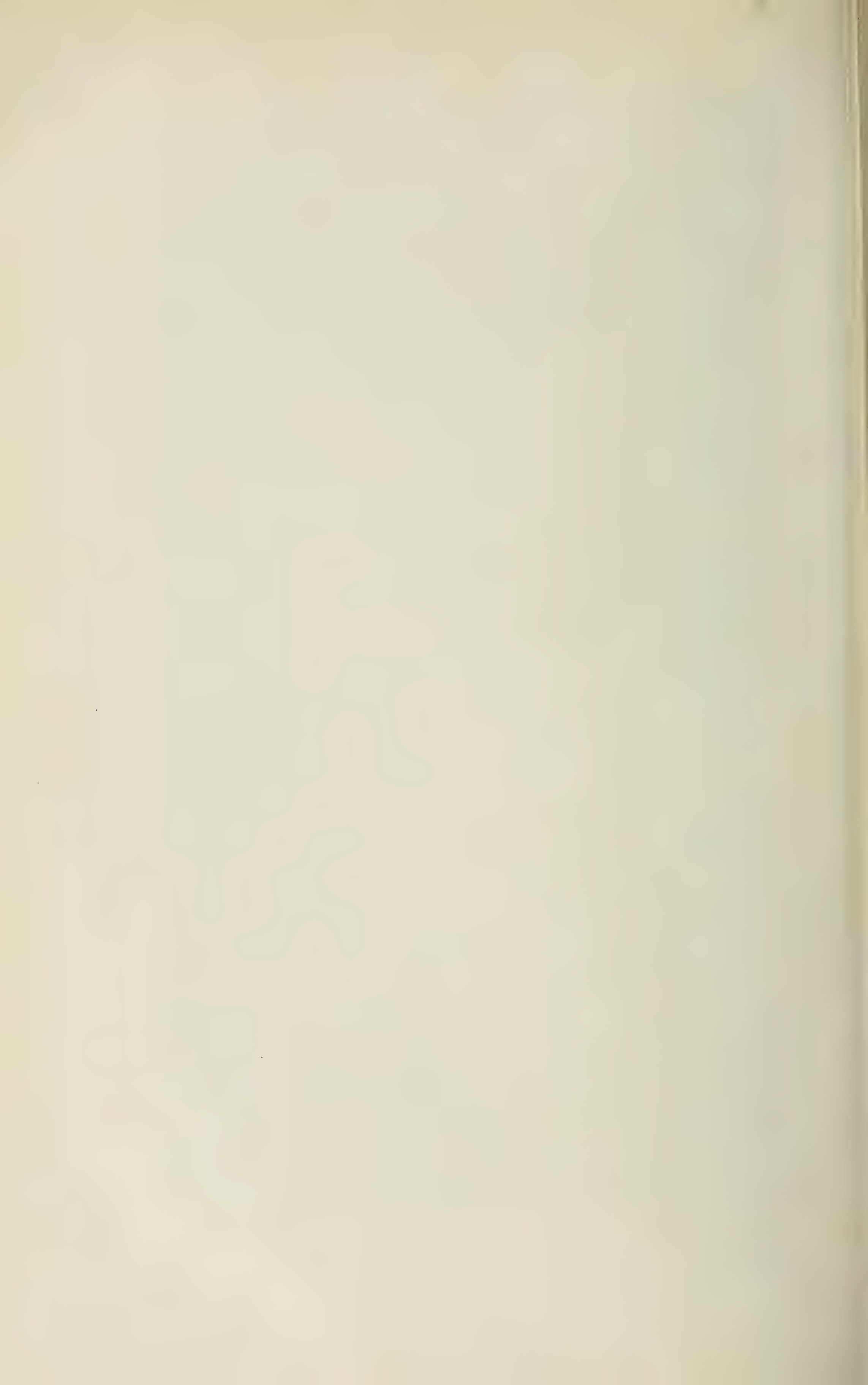
Sardou

Ch. Garnier



lie française zu Paris.

886), in der Comédie française.



erziehen. Doch der Knabe bleibt schwächlich, und sein sieches Leben erlischt, als er kaum sieben Jahre alt geworden. Noch schwerer als vorher bedrückt nun die Last der Vereinsamung die beiden verlassenen Alten. Seinem Mitgefühl für die Arbeiter gibt Coppée im „Streik der Schmiede" (la Grève des Forgerons, 1869) ergreifenden Ausdruck, und rührend ist auch die traurige Geschichte von der armen Frau, die, um sich aus dem Elend zu retten, in das sie der ungeordnete Lebenswandel ihres Mannes gebracht hat, nach Paris als Amme geht. Das Kind, dem sie in Paris Nahrung gibt, ist schwächlich und stirbt. Sie kehrt heim, durch gute Nachrichten über ihr eigenes Kind getröstet und hoffnungsvoll. Aber man hat sie betrogen: auch ihr Kind ist tot, die Wiege leer, das Opfer umsonst gebracht. Der ergreifende Schmerz der Mutter aus dem Volke bildet einen schneidenden Gegensatz zu der Gleichgültigkeit der Mutter aus der vornehmen Welt, die ihr Kind fremden Händen anvertraut und inmitten rauschender Vergnügungen Leiden und Tod des eigenen Kindes vergißt.

Der fast erkünstelt einfachen und unverhüllten Darstellung an und für sich belangloser Vorgänge verleiht der Dichter dadurch eine höhere Weihe, daß er die Poesie zu einer barmherzigen Gehilfin der Nächstenliebe macht; aber oft hinterlassen die Erzählungen Coppées doch nur ein Gefühl hilflosen Mitleides, ein hartes Geschick scheint seine Armen rettungslos zu Unglück und Elend zu verdammen, und man vernimmt nicht, was ein paar feste Fäuste, ein gesunder Sinn und ein starker, fröhlicher Wille auch im Mißgeschick vermögen. Entschieden besitzt Eugène Manuel (geb. 1820), der schon vor Coppée in seinen „Arbeitern" (les Ouvriers, 1870) und „Volkstümlichen Gedichten" (Poèmes populaires, 1871) das Leben der Geringen und der von den Sorgen des täglichen Erwerbs Heimgesuchten behandelt hat, mehr Frische, Natürlichkeit und Lebensmut als jener: er vertraut noch auf die Kraft einer Seele, die „das harte Gesetz der Arbeit stählt wie ein Schwert". Die Parnassiens haben durch ihre sorgfältige und gewissenhafte Arbeit, die mit einem gesunden Sprachbewußtsein und feinem rhythmischen Gefühl Hand in Hand ging, in der künstlerischen Formgebung einen so glänzenden Fortschritt herbeigeführt, daß ihr Wirken auf diesem Gebiete von dauerndem Erfolg geblieben ist. Dagegen war ihre kühle Objektivität, die dem Wesen der Dichtungsarten, die sie mit Vorliebe pflegten, eigentlich widersprach, bei den meisten nur ein vorübergehender Zustand, und in der neuesten Zeit, die ihre Gunst wieder Lamartine und Alfred de Vigny zuwendet, sucht auch die Lyrik vor allem die von den Eindrücken der Außenwelt erzeugten sehnsüchtigen Stimmungen und ahnungsvollen Regungen des inneren persönlichen Lebens selbst mit Hilfe neuer, noch über die Virtuosität der Parnassiens hinausgehender Effekte gleichsam zu versinnlichen. Sollte man in Vers und Sprache wirklich noch weiter kommen können, als man gelangt ist, oder würde man nicht besser thun, den Vers ganz aufzugeben? Die Cäsur und damit die Abteilung des Alexandriners in zwei Halbverse wird möglichst verwischt, aber der Vers soll nicht allein noch biegsamer und geschmeidiger, sondern zugleich ausdrucksvoller, „symbolischer" werden.

Verschiedene Schulnamen sind in letzter Zeit für die Anhänger dieser Richtung in der Lyrik aufgekommen und auch wohl schon wieder verschwunden: „Décadents", „Symbolistes" und „Esthètes". „Décadence" bezeichnete vornehmlich die Gegnerschaft gegen den herrschenden rhythmischen und metrischen Brauch, die dem Herkommen Trotz bietende Willkür. Bedeutungsvoller erscheint das Wort „Symboliste", denn ein Symboliker möchte in den Worten und Begriffen die geheimen Beziehungen zu den Dingen selbst ausdrücken. Der Symbolismus „versucht die Idee in eine sinnliche Form zu kleiden, die aber nicht ihr eigener Zweck sein sollte, sondern die, indem sie die Idee ausdrückte, ihr unterworfen bliebe. Die Idee ihrerseits darf sich nicht zeigen ohne die prächtigen Talare der äußerlichen Analogien. Denn der wesentliche Charakter der symbolischen Kunst besteht darin, niemals bis zu der Konzeption der Idee an sich zu gehen." (Moréas.)

Die Führer der Symbolisten waren Paul Verlaine und Stéphane Mallarmé. Paul Verlaine (geb. 1844), der Dichter der „Saturnischen Gedichte“ (Poèmes Saturniens, 1866 und 1870), von „Einst und Neulich“ (Jadis et naguère, 1885), „Romanzen ohne Worte“ (Romances sans paroles, 1887) und „Weisheit“ (Sagesse, 1891), war zuerst Parnassien, ging dann aber seinen eigenen Weg und blieb, obgleich er, ein Villon des 19. Jahrhunderts, seine Kräfte in einem wüsten und ungeregelten Leben verzehrte, doch ein vorzüglicher Dichter. Er hat seine eigene Poetik (Jadis et Naguère), deren erste Anweisung ist: „Vor allem Musik!“ Er lehnt sich gegen die technische Genauigkeit auf, er verlangt keine Farbe, sondern Nuance, keine genauen und reichen Reime, sondern unbestimmte, melodische Assonanzen. Aber trotz dieser Lehren sind die melodiösen Verse Verlaines oft von ganz überlegter Kunst. Einzelne Dichtungen von ihm sind der Ausdruck schmerzvoller Qual und mystischer Inbrunst. Stéphane Mallarmé (1842—98) ist der Übersetzer des amerikanischen Dichters Edgar Allan Poe (Poèmes d'Edgar Poe, 1888). Während Verlaine die „Nuance“ und die „Musik“ empfohlen hatte, strebt er nach unbestimmter, verschwommener Nebelhaftigkeit und völliger Formlosigkeit, nach einer Poesie, die nicht zu denken, aber zu raten aufgibt (Verse et Prose, 1892).

Von diesen beiden Meistern des Symbolismus geht eine poetische Bewegung aus, die nicht ohne Frische ist. Von einer wirklichen Schule kann natürlich nicht die Rede sein, aber in Zeitschriften und Sammlungen, wie „Mercure de France“, „l'Art et la Vie“ (Kunst und Leben), „La Plume“ (Die Feder), wirken die Anregungen Verlaines weiter. Von den Dichtern, die dieser Richtung angehören, seien noch genannt: Viélé-Griffin (Poèmes et Poésies, 1895), Henri de Régnier (Episodes, 1888; Poèmes, 1895), der die alte Mythologie symbolisch verwertet, Jean Moréas (le Pèlerin passioné, Der leidenschaftliche Pilger) und unter den Ausländern der Belgier Maurice Maeterlinck (geb. 1862), der Dichter des Geheimnisvollen und der ahnungsvollen Gefühle (la Princesse Maleine, 1890; les Aveugles, Die Blinden; Pelléas et Mélisende). Dieser Dichter schildert in poetischer Prosa Menschen ohne Leidenschaft und Willen, die durchs Leben irren „wie ein Blinder durch den Wald“. Maeterlinck hat sich auch in der Puppenpoesie versucht (Trois petits danses pour marionettes, Drei kleine Tänze für Marionetten), doch übertrifft ihn hierin Maurice Bouchor (geb. 1855) in seinen Marionettenstücken wie „Tobias“, „Noah“ und „Sainte Cécile“ (1889 bis 1894), anmutigen Dichtungen, die zum Gemüt sprechen und eine feine antiquarische und religiöse Nachempfindung bekunden.

Da es seit der Romantik nun einmal ein Kennzeichen der modernen Dichtung geworden war, alle Erscheinungen, in denen sich das Leben der Menschen und der Natur offenbart, aufzusuchen, mußte auch die Wiedergabe des Landschaftscharakters den Ehrgeiz der Dichter reizen. Die einen bemühen sich, in ihren Versen nur ein objektives, aber künstlerisch begrenztes Landschaftsbild zu malen, während andere in der Landschaft ihre eigenen Stimmungen suchen oder ihrer Liebe zur heimischen Provinz Ausdruck geben.

Lamartines Vorbild hatte Joseph Autran (1813—71) zum Dichter gemacht. Der Zauber der Heimatspoesie, der schon in den früheren Werken des Bretonen Auguste Brizeux (1803—58) wirkte, lebt auch in den innigen und graziösen Idyllen und Erzählungen, in denen uns dieser Dichter nach der Bretagne führt („Marie“, 1831; „Les Bretons“, 1845; „Histoires poétiques“, 1855), und ebenso in den naturfreudigen Gedichten André Theuriets (geb. 1833). Theuriet stammte aus Marly-le-Bri (Seine-et-Oise), aber die Heimat seiner Jugend war das waldreiche Lothringen. Seine erste Sammlung („Le chemin de bois“, Der Holzweg,

1867) zeigt schon durch ihren Titel, daß in ihr die Poesie des heimischen Waldes den Ton angibt. Er offenbart sich als einen Dichter, der die Natur liebevoll und genau beobachtet und genießt. Die menschliche Staffage dieser Waldpoesie bilden die Holzhauer, und Theuriet trägt auch dem mitfühlenden und realistischen Zuge der Dichtung seiner Zeit in der gerührten Darstellung der Leiden der von des Lebens Not Bedrängten Rechnung. In seiner zweiten Gedichtsammlung („le Bleu et le Noir, poèmes de la vie réelle“, Blau und schwarz, Gedichte aus der Wirklichkeit, 1874) tritt der Gegensatz zwischen Heiterem und Ernstem noch mehr hervor:



Frederi Mistral. Nach der Radierung von Gaillard (Zeichnung von Hébert). Vgl. Text, S. 714.

wehmütige Rückblicke auf vergangene Freuden, mitleidige Ausblicke auf die Not und die bescheidenen Freuden sympathischer Menschen, frohes Naturgenießen und menschliches Mitgefühl. Der Dichter zeigt sich in seinen Landschaftsschilderungen auch in der Bretagne heimisch und malt behagliche Bilder aus dem Familienleben der Provinz. Seine poetische Sprache ist von großer Reinheit, außerdem verleiht er ihr durch den Gebrauch altertümlicher Wendungen öfter einen besonderen Reiz. Manche seiner Lieder zeigen nahe Verwandtschaft mit dem deutschen Volksliede („Brunette“). Jean Aicard (geb. 1848) verbindet die Landschaftsmalerei mit der Idylle in seinen „provenzalischen Gedichten“ (Poèmes de Provence, 1874). Er beschreibt die Städte des Südens, schildert die ländlichen Feste, die Bauern bei der Arbeit, die Weinlese, die Olivenernte, die Herden auf der Weide, die Fischer und das Meer.

Aber noch viel lebensvoller und eigenartiger enthüllte sich die Poesie des südlichen Frankreich, als die nie erstorbene Dichtung in provenzalischer Sprache selbst wieder ihren glänzenden

Aufschwung nahm. Kaum hatte der Friseur Jacques Jaussemin (Jasmin, 1798–1864) durch seine scherzhaften Epen und kindlich frohsinnigen Lieder (las Papillotos, Haarwickel, 1835 bis 1843) die heimatliche gascognische Mundart zu allgemein anerkannten und frischen litterarischen Ehren gebracht, als im Gebiet der Provence selbst Jousé Roumanille (1818–91) die neuprovenzalische Dichterschule ins Leben rief. Roumanille, dem Verfasser der „Maßliebchen" (Margarideto, 1847), verdankt am meisten Frederi Mistral (geb. 1830; s. die Abbildung, S. 713) aus Maiano (Maillane, Bouches-du-Rhône); mit seinem Lehrer, mit Théodore Aubanel (1829–86) und anderen Freunden schloß er 1854 den Bund der Felibre (lou Felibrige), „um die Spreu vom Weizen zu sondern", die Heimatsprache zu adeln, zu bereichern und dauernd zu befestigen. Seit 1855 gaben die Felibre einen provenzalischen Musenalmanach (Armana prouvençau, bis 1899 vierundvierzig Bände) heraus, der der neuprovenzalischen Dichtung zahlreiche Freunde gewonnen hat. Die herrlichste von Mistrals Dichtungen: „Mirèio" (Mireille, 1859), ist nur die schlichte Geschichte der Liebe eines armen Burschen und einer reichen Bauerntochter, die mit dem Tode der Liebenden endet, aber in ihr verklärt sich das Leben der sonnigen Provence in den landschaftlichen Schilderungen von reichster Lebensfülle und in den so glühend, innig und wahr dargestellten menschlichen Gefühlen, daß dieses in der heimischen Mundart des Dichters geschriebene Werk als eine der edelsten und schönsten Blüten erscheint, die den reichen Kranz der neueren französischen Dichtung ziert.

Register.

Berichtigungen.

S. 9, erstes Gedicht, Strophe 3, Zeile 4: Königstochter] Kaisertochter; S. 13, Zeile 3 v. u.: Cercalmon] Cercamon; S. 45, Z. 14 v. u.: letzteren] ersteren; S. 61 und 62, Bildunterschrift: Corrèze] Brive (Corrèze); S. 80, Z. 7: Guiscarda] Guischarda; S. 87, Z. 8: Pais] Paris; S. 167, Z. 6 v. u.: Isidors] Innocenz'; S. 175, Z. 22: male] mal e; S. 224, letzte Zeile: Wunden] Freuden; S. 228, Z. 19: Navarra] Novara; S. 446, Z. 21: echte] unechte; S. 459, Z. 34 u. ö., S. 460, Z. 1 u. ö.: Trisottin] Trissotin.

Druck vom Bibliographischen Institut in Leipzig.

Auszug aus dem Verlags-Verzeichnis
des
Bibliographischen Instituts in Leipzig u. Wien.

Frühjahr 1900.

Encyklopädische Werke.

M. Pf.

Meyers Konversations-Lexikon, *fünfte, neubearbeitete Auflage.* Mit mehr als 10,500 Abbildungen, Karten und Plänen im Text und auf 1088 Illustrationstafeln (darunter 164 Farbendrucktafeln und 286 Kartenbeilagen) und 120 Textbeilagen.

Geheftet, in 272 Lieferungen zu je 50 Pf. — Geheftet, in 34 Halbbänden zu je 4 Mk.
Gebunden, in 17 Halblederbänden . . . . je 10 —

Ergänzungs- und Registerband (Band XVIII) dazu. Mit 580 Abbildungen, Karten und Plänen im Text und auf 56 Illustrationstafeln (darunter 10 Farbendrucktafeln und 7 Kartenbeilagen) und 4 Textbeilagen.

Geheftet, in 16 Lieferungen zu je 50 Pf. — Geheftet, in 2 Halbbänden zu je 4 Mk.
Gebunden, in Halblederband . . . . 10 —

Erstes Jahressupplement (Band XIX) dazu. Mit über 600 Abbildungen, Karten und Plänen im Text und auf 45 Illustrationstafeln (darunter 4 Farbendrucktafeln und 9 Kartenbeilagen).

Geheftet, in 16 Lieferungen zu je 50 Pf. — Geheftet, in 2 Halbbänden zu je 4 Mk.
Gebunden, in Halblederband . . . . 10 —

Meyers Kleines Konversations-Lexikon, *sechste, umgearbeitete Auflage.* Mit 168 Illustrationstafeln (darunter 26 Farbendrucktafeln und 56 Karten und Pläne) und 88 Textbeilagen.

Geheftet, in 80 Lieferungen zu je 30 Pf. — Gebunden, in 3 Halblederbänden . . . . . je 10 —

Naturgeschichtliche Werke.

M. Pf.

Brehms Tierleben, *dritte, neubearbeitete Auflage.* Mit 1910 Abbildungen im Text, 11 Karten und 180 Tafeln in Holzschnitt und Farbendruck.

Geheftet, in 130 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in 10 Halblederbänden . . . . je 15 —
(Bd. I—III »Säugetiere« — Bd. IV—VI »Vögel« — Bd. VII »Kriechtiere und Lurche« — Bd. VIII »Fische« — Bd. IX »Insekten« — Bd. X »Niedere Tiere«.)

Gesamtregister zu Brehms Tierleben, 3. Auflage.

Gebunden, in Leinwand . . . . 3 —

Brehms Tierleben, Kleine Ausgabe für Volk und Schule. *Zweite, von R. Schmidtlein neubearbeitete Auflage.* Mit 1179 Abbildungen im Text, 1 Karte und 3 Farbendrucktafeln.

Geheftet, in 53 Lieferungen zu je 50 Pf. — Gebunden, in 3 Halblederbänden . . . . . je 10 —

Die Schöpfung der Tierwelt, von Dr. ***Wilh. Haacke.*** (Ergänzungsband zu »Brehms Tierleben«.) Mit 469 Abbildungen im Text und auf 20 Tafeln in Holzschnitt und Farbendruck und 1 Karte.

Geheftet, in 13 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder . . . . 15 —

Der Mensch, von Prof. Dr. ***Joh. Ranke.*** *Zweite, neubearbeitete Auflage.* Mit 1398 Abbildungen im Text, 6 Karten und 35 Farbendrucktafeln.

Geheftet, in 26 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in 2 Halblederbänden . . . . . je 15 —

Ausführliche Prospekte zu den einzelnen Werken stehen kostenfrei zur Verfügung.

	M.	Pf.
Völkerkunde, von Prof. Dr. ***Friedr. Ratzel.*** *Zweite, neubearbeitete Auflage.* Mit 1103 Abbildungen im Text, 6 Karten und 56 Tafeln in Holzschnitt und Farbendruck.		
Geheftet, in 28 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in 2 Halblederbänden . . . . je	16	—
Pflanzenleben, von Prof. Dr. ***A. Kerner von Marilaun.*** *Zweite, neubearbeitete Auflage.* Mit 448 Abbildungen im Text, 1 Karte und 64 Tafeln in Holzschnitt und Farbendruck.		
Geheftet, in 28 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in 2 Halblederbänden . . . . . je	16	—
Erdgeschichte, von Prof. Dr. ***Melchior Neumayr.*** *Zweite, von Prof. Dr. V. Uhlig neubearbeitete Auflage.* Mit 873 Abbildungen im Text, 4 Karten und 34 Tafeln in Holzschnitt und Farbendruck.		
Geheftet, in 28 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in 2 Halblederbänden . . . . . je	16	—
Das Weltgebäude. Eine gemeinverständliche Himmelskunde. Von Dr. ***M. Wilhelm Meyer.*** Mit 287 Abbildungen im Text, 10 Karten und 31 Tafeln in Heliogravüre, Holzschnitt und Farbendruck.		
Geheftet, in 14 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	16	—
Bilder-Atlas zur Zoologie der Säugetiere, von Professor Dr. ***W. Marshall.*** Beschreibender Text mit 258 Abbildungen.		
Gebunden, in Leinwand	2	50
Bilder-Atlas zur Zoologie der Vögel, von Professor Dr. ***W. Marshall.*** Beschreibender Text mit 238 Abbildungen.		
Gebunden, in Leinwand	2	50
Bilder-Atlas zur Zoologie der Fische, Lurche und Kriechtiere, von Prof. Dr. ***W. Marshall.*** Beschreibender Text mit 208 Abbildungen.		
Gebunden, in Leinwand	2	50
Bilder-Atlas zur Zoologie der Niederen Tiere, von Prof. Dr. ***W. Marshall.*** Beschreibender Text mit 292 Abbildungen.		
Gebunden, in Leinwand	2	50
Bilder-Atlas zur Pflanzengeographie, von Dr. ***Moritz Kronfeld.*** Beschreibender Text mit 216 Abbildungen.		
Gebunden, in Leinwand	2	50
Kunstformen der Natur, von Prof. Dr. ***Ernst Haeckel.*** 50 Illustrationstafeln mit beschreibendem Text. (Im Erscheinen.)		
Geheftet, in 5 Lieferungen . . . . je	3	—

Geographische Werke.

	M.	Pf.
Afrika, von Prof. Dr. ***Wilh. Sievers.*** Mit 154 Abbildungen im Text, 12 Karten und 16 Tafeln in Holzschnitt und Farbendruck.		
Geheftet, in 10 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	12	—
Asien, von Prof. Dr. ***Wilh. Sievers.*** Mit 156 Abbildungen im Text, 14 Karten und 22 Tafeln in Holzschnitt und Farbendruck.		
Geheftet, in 13 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	15	—
Amerika, in Gemeinschaft mit Dr. ***E. Deckert*** und Prof. Dr. ***W. Kükenthal*** herausgegeben von Prof. Dr. ***Wilh. Sievers.*** Mit 201 Abbildungen im Text, 13 Karten und 20 Tafeln in Holzschnitt und Farbendruck.		
Geheftet, in 13 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	15	—
Europa, von Dr. ***A. Philippson*** und Prof. Dr. ***L. Neumann.*** Herausgegeben von Prof. Dr. ***Wilh. Sievers.*** Mit 166 Abbildungen im Text, 14 Karten und 28 Tafeln in Holzschnitt und Farbendruck.		
Geheftet, in 14 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	16	—

M. Pf.

Australien und Ozeanien, von Prof. Dr. ***Wilh. Sievers.*** Mit 137 Abbildungen im Text, 12 Karten und 20 Tafeln in Holzschnitt und Farbendruck.
Geheftet, in 14 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder . . . . 16 —

Meyers Hand-Atlas. *Zweite, neubearbeitete Auflage.* Mit 113 Kartenblättern, 9 Textbeilagen und Register aller auf den Karten befindlichen Namen.
Geheftet, in 38 Lieferungen zu je 30 Pf. — Gebunden, in Halbleder 13 50

Neumanns Orts-Lexikon des Deutschen Reichs. *Dritte, neubearbeitete Auflage.* Mit 35 Karten und Plänen und 276 Wappenbildern.
Geheftet, in 26 Lieferungen zu je 50 Pf. — Gebunden, in Halbleder . . . . 15 —

Bilder-Atlas zur Geographie von Europa, von Dr. ***A. Geistbeck.*** Beschreibender Text mit 233 Abbildungen.
Gebunden, in Leinwand 2 25

Bilder-Atlas zur Geographie der aussereuropäischen Erdteile, von Dr. ***A. Geistbeck.*** Beschreibender Text mit 314 Abbild.
Gebunden, in Leinwand 2 75

Geschichts- und litterargeschichtliche Werke.

M. Pf.

Das Deutsche Volkstum, herausgegeben von Prof. Dr. ***Hans Meyer.*** Mit 30 Tafeln in Holzschnitt, Ätzung und Farbendruck.
Geheftet, in 13 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder . . . . 15 —

Das Deutsche Reich zur Zeit Bismarcks. Politische Geschichte von 1871 bis 1890. Von Dr. ***Hans Blum.*** Mit einem Porträt.
Gebunden . . . . 5 —

Weltgeschichte, unter Mitarbeit hervorragender Fachmänner herausgegeben von Dr. ***Hans Helmolt.*** Mit 33 Karten und 174 Tafeln in Farbendruck, Holzschnitt und Ätzung. (Im Erscheinen.)
Geheftet, in 16 Halbbänden zu je 4 Mk. — Gebunden, in 8 Halblederbänden . . . . . je 10 —

Geschichte der antiken Litteratur, von ***Jakob Mähly.*** 2 Teile in einem Band.
Gebunden, in Leinwand 3,50 Mk. — Gebunden, in Halbleder 5 25

Geschichte der deutschen Litteratur, von Prof. Dr. ***Friedr. Vogt*** u. Prof. Dr. ***Max Koch.*** Mit 126 Abbildungen im Text, 25 Tafeln in Farbendruck, Kupferstich und Holzschnitt und 34 Faksimile-Beilagen.
Geheftet, in 14 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder . . . . 16 —

Geschichte der englischen Litteratur, von Prof. Dr. ***Rich. Wülker.*** Mit 162 Abbildungen im Text, 25 Tafeln in Farbendruck, Kupferstich und Holzschnitt und 11 Faksimile-Beilagen.
Geheftet, in 14 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder . . . . 16 —

Geschichte der italienischen Litteratur, von Dr. ***B. Wiese*** u. Prof. ***E. Pèrcopo.*** Mit 158 Abbildungen im Text und 31 Tafeln in Farbendruck, Kupferätzung und Holzschnitt und 8 Faksimile-Beilagen.
Geheftet, in 14 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder . . . . 16 —

Geschichte der französischen Litteratur, von Prof. Dr. ***Hermann Suchier*** und Prof. Dr. ***Adolf Birch-Hirschfeld.*** Mit 150 Abbildungen im Text, 23 Tafeln in Farbendruck, Holzschnitt und Kupferätzung und 12 Faksimile-Beilagen. (Im Erscheinen.)
Geheftet, in 14 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder . . . . 16 —

Meyers Klassiker-Ausgaben.

In Leinwand-Einband; für feinsten Halbleder-Einband sind die Preise um die Hälfte höher.

Deutsche Litteratur.

	M.	Pf.
Arnim, 1 Band, herausg. von *J. Dohmke*	2	—
Brentano, 1 Band, herausg. von *Demselben*	2	—
Bürger, 1 Band, herausg. von *A. E. Berger*	2	—
Chamisso, 2 Bände, herausg. von *H. Kurz*	4	—
Eichendorff, 2 Bände, herausg. von *R. Dietze*	4	—
Gellert, 1 Band, herausg. von *A. Schullerus*	2	—
Goethe, 12 Bände, herausg. von *H. Kurz*	30	—
Hauff, 3 Bände, herausg. von *M. Mendheim*	6	—
Hebbel, 4 Bände, herausg. von *K. Zeiß*	8	—
Heine, 7 Bände, herausg. von *E. Elster*	16	—
Herder, 4 Bände, herausg. von *H. Kurz*	10	—
E. T. A. Hoffmann, 3 Bde., herausgeg. von *V. Schweizer*	6	—
H. v. Kleist, 2 Bde., herausg. von *H. Kurz*	4	—
Körner, 2 Bände, herausg. von *H. Zimmer*	4	—
Lenau, 2 Bände, herausg. von *C. Hepp*	4	—
Lessing, 5 Bde., herausg. von *F. Bornmüller*	12	—
O. Ludwig, 3 Bände, herausg. v. *V. Schweizer*	6	—
Novalis u. Fouqué, 1 Bd., herausg. v. *J. Dohmke*	2	—
Platen, 2 Bände, herausg. von *G. A. Wolff* u. *V. Schweizer*	4	—
Rückert, 2 Bände, herausg. von *G. Ellinger*	4	—
Schiller, herausg. v. *L. Bellermann*, kleine Ausgabe in 8 Bänden	16	—
— große Ausgabe in 14 Bänden	28	—
Tieck, 3 Bände, herausg. von *G. L. Klee*	6	—
Uhland, 2 Bände, herausg. von *L. Fränkel*	4	—
Wieland, 3 Bände, herausg. von *H. Kurz*	6	—

Englische Litteratur.

	M.	Pf.
Altenglisches Theater, v. *Robert Prölß*, 2 Bde.	4	50
Burns, Lieder und Balladen, von *K. Bartsch*	1	50
Byron, Werke, *Strodtmann*sche Ausgabe, 4 Bände	8	—
Chaucer, Canterbury-Geschichten, von *W. Hertzberg*	2	50
Defoe, Robinson Crusoe, von *K. Altmüller*	1	50
Goldsmith, Der Landprediger, von *K. Eitner*	1	25
Milton, Das verlorne Paradies, von *Demselben*	1	50
Scott, Das Fräulein vom See, von *H. Viehoff*	1	—
Shakespeare, *Schlegel-Tieck*sche Übersetzg. Bearb. von *A. Brandl*. 10 Bde.	20	—
Shelley, Ausgewählte Dichtungen, von *Ad. Strodtmann*	1	50
Sterne, Die empfindsame Reise, v. *K. Eitner*	1	25
— Tristram Shandy, von *F. A. Gelbcke*	2	—
Tennyson, Ausgewählte Dichtungen, von *Ad. Strodtmann*	1	25

	M.	Pf.
Amerikan. Anthologie, von *Ad. Strodtmann*	2	—

Italienische Litteratur.

	M.	Pf.
Ariost, Der rasende Roland, v. *J. D. Gries*, 2 Bde.	4	—
Dante, Göttliche Komödie, von *K. Eitner*	2	—
Leopardi, Gedichte, von *R. Hamerling*	1	—
Manzoni, Die Verlobten, von *E. Schröder*, 2 Bde.	3	50

Spanische und portugiesische Litteratur.

	M.	Pf.
Camoëns, Die Lusiaden, von *K. Eitner*	1	25
Cervantes, Don Quijote, von *E. Zoller*, 2 Bde.	4	—
Cid, von *K. Eitner*	1	25
Spanisches Theater, von *Rapp*, *Braunfels* und *Kurz*, 3 Bände	6	50

Französische Litteratur.

	M.	Pf.
Beaumarchais, Figaros Hochzeit, von *Fr. Dingelstedt*	1	—
Chateaubriand, Erzählungen, v. *M. v. Andechs*	1	25
La Bruyère, Die Charaktere, von *K. Eitner*	1	75
Lesage, Der hinkende Teufel, v. *L. Schücking*	1	25
Mérimée, Ausgewählte Novellen, v. *Ad. Laun*	1	25
Molière, Charakter-Komödien, von *Demselben*	1	75
Rabelais, Gargantua, v. *F. A. Gelbcke*, 2 Bde.	5	—
Racine, Ausgew. Tragödien, von *Ad. Laun*	1	50
Rousseau, Bekenntnisse, v. *L. Schücking*, 2 Bde.	3	50
— Ausgewählte Briefe, von *Wiegand*	1	—
Saint-Pierre, Erzählungen, von *K. Eitner*	1	—
Sand, Ländliche Erzählungen, v. *Aug. Cornelius*	1	25
Staël, Corinna, von *M. Bock*	2	—
Töpffer, Rosa und Gertrud, von *K. Eitner*	1	25

Skandinavische und russische Litteratur.

	M.	Pf.
Björnson, Bauern-Novellen, von *E. Lobedanz*	1	25
— Dramatische Werke, v. *Demselben*	2	—
Die Edda, von *H. Gering*	4	—
Holberg, Komödien, von *R. Prutz*, 2 Bände	4	—
Puschkin, Dichtungen, von *F. Löwe*	1	—
Tegnér, Frithjofs-Sage, von *H. Viehoff*	1	—

Orientalische Litteratur.

	M.	Pf.
Kalidasa, Sakuntala, von *E. Meier*	1	—
Morgenländische Anthologie, von *Demselben*	1	25

Litteratur des Altertums.

	M.	Pf.
Anthologie griechischer u. römischer Lyriker, von *Jakob Mähly*	2	—
Äschylos, Ausgew. Dramen, von *A. Oldenberg*	1	—
Euripides, Ausgewählte Dramen, v. *J. Mähly*	1	50
Homer, Ilias, von *F. W. Ehrenthal*	2	50
— Odyssee, von *Demselben*	1	50
Sophokles, Tragödien, von *H. Viehoff*	2	50

Wörterbücher.

	M.	Pf.
***Dudens Orthographisches Wörterbuch der deutschen Sprache**, sechste Auflage.* Gebunden, in Leinwand	1	60

Meyers Sprachführer.

		M.	Pf.
Deutsch-Englisch oder **Französisch** oder **Italienisch**	geb. je	2	50
- **Spanisch** oder **Russisch** od. **Dänisch u. Norwegisch**	- je	3	—
- **Schwedisch**	-	3	50
- **Neugriechisch**	-	4	—
- **Arabisch** oder **Türkisch** oder **Portugiesisch**	- je	5	—

Meyers Volksbücher.

Erschienen sind 1250 Nummern. Jedes Bändchen ist einzeln käuflich. Geheftet. Preis jeder Nummer 10 Pfennig. Gebunden in eleganten Liebhaber-Leinenbänden, Preis je nach Umfang. Verzeichnisse sind in jeder Buchhandlung zu haben.

Druck vom Bibliographischen Institut in Leipzig.



